Pamph
Art
Biog
A

GIOCONDO ALBERTOLLI

DER ORNAMENTIKER DES ITALIENISCHEN KLASSIZISMUS

LIBRARY
NOV 24 1911
UNIVERSITY OF TORONTO.

31761 09616143 5

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

FRIEDRICH-ALEXANDERS-UNIVERSITÄT ERLANGEN

VORGELEGT VON

ARTHUR KAUFFMANN

AUS STUTTGART

TAG DER MÜNDLICHEN PRÜFUNG: 8. DEZEMBER 1910

STRASSBURG

UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI VON J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1911

144

Gedruckt mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät zu Erlangen.

Referent: Herr Professor Dr. Friedrich Haack.

Dekan: Herr Professor Dr. Noether.

Vorliegende Arbeit wird, mit zahlreichen Lichtdrucktafeln versehen, als Heft 84 von: «*Zur Kunstgeschichte des Auslandes*» Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) Straßburg i. E. erscheinen.

Die Verweise auf Tafeln beziehen sich auf diese Buchausgabe.

MEINEM VATER

UND DEM ANDENKEN MEINER MUTTER

VORWORT.

Die Beschäftigung mit den Ornamentstichen Giocondo Albertollis, die an der Kgl. Technischen Hochschule zu Berlin als Vorlagen im Ornamentunterricht benutzt wurden, erweckte in mir den Wunsch, eine Untersuchung anzustellen über den Einfluß, den der italienische Klassizismus auf die deutsche Ornamentik des 19. Jahrhunderts ausgeübt hat. Dieses Vorhaben scheiterte an dem Umstand, daß weder über die italienische Kunst des 18. Jahrhunderts, noch über den italienischen Klassizismus, noch überhaupt über irgend einen der bedeutenderen italienischen Klassizisten größere, modern-kritische Untersuchungen vorliegen. Wie ja in fast allen Zweigen die Forschungen der Italiener naturgemäß mehr ihrem goldenen Zeitalter als den letzten Jahrhunderten gelten!

So verschob sich denn meine Aufgabe und richtete sich darauf, das Lebenswerk Albertollis selbst und damit das Ornament des italienischen Klassizismus der Betrachtung zu unterziehen. Infolge der mangelnden Vorarbeiten war es nötig, auf die Entwicklung des italienischen Ornaments seit der Mitte des 18. Jahrhunderts einen Blick zu werfen, es mußten die Vorgänger Albertollis und, um sein Wirken klar zu erkennen, auch seine Nachfolger behandelt werden. Die biographischen Angaben sind der jeweils angegebenen Literatur entnommen, die stilkritischen beruhen auf eigener Anschauung.

Dem ersten Teil der vorliegenden Arbeit sind die beiden Autobiographien zugrunde gelegt, die Albertolli für Cesare Cantù[1] und Carlo Emanuele Muzzarelli[2] geschrieben hat, und denen sämtliche An-

[1] Cantù, Storia della Città e della Diocesi di Como. Buch 10, S. 526 ff. In diesem Werk erschien die erste Lebensbeschreibung Albertollis, die er selbst auf den Wunsch Cantù's verfaßt hatte.

[2] Vgl. Diamillo Müller, Biografie edite ed inedite . . ., eine Biographiensammlung aus dem Nachlaß des C. E. Muzzarelli, Rom, für den Albertolli die zweite Autobiographie geschrieben hatte. Diese Lebensbeschreibung erschien im Todesjahre Albertollis' 1839 zusammen mit dem Begleitbrief an Muzzarelli im Giornale Arcadico di Scienze, Vol. 81, ferner in der Zeitschrift l'Educazione . . . 1857, No. 5.

gaben, die in der Literatur über Albertolli gemacht wurden, mehr oder weniger getreu entnommen worden sind. Diese Autobiographien wurden durch genaues Studium der vorhandenen zugänglichen Archivalien, sowie der zahlreichen Briefe Albertollis nachgeprüft und wesentlich ergänzt. Der dritte Teil ist vollkommen auf archivalischen und Quellenstudien aufgebaut, und nur bei Lücken wurde das Werk Caimi's, Delle arti del disegno . . . herangezogen, das einzige, das über die mailändische Hochschule und die an ihr wirkenden Künstler einige genaueren Angaben enthält.

Die unbedeutenderen, handwerklichen Arbeiten Albertollis sind schon im ersten Teil der Abhandlung besprochen. Auf diese Weise war es möglich, im zweiten Teil, der dem Werk Albertollis gewidmet ist, nur die Schöpfungen zu betrachten, die für seine Zeit, wie für die Kunstgeschichte überhaupt wirkliche Bedeutung haben. Daher wurden auch den Ausführungen des zweiten Teiles, soweit es angängig war, die von Albertolli im Stich wiedergegebenen Arbeiten zugrunde gelegt. Einmal, weil schon der Künstler mit ihrer Wiedergabe zu erkennen gab, daß er sie für seine besten Werke hielt, dann auch, weil sie durch die große Verbreitung, die sie gefunden haben, einen weit nachhaltigeren Einfluß ausübten, als alle anderen Arbeiten Albertollis.

Wo immer in der vorliegenden Arbeit auf Stiche aus dem Ornamentwerk Albertollis verwiesen ist, bedeutet die römische Ziffer den Band, die arabische die betreffende Tafel. —

Es drängt mich, auch an dieser Stelle Herrn Professor Dr. Friedrich Haack, Erlangen, der mir bei Ausführung der vorliegenden Arbeit jederzeit mit Rat und Tat zur Seite stand, herzlichen Dank zu sagen. Besonderen Dank schulde ich ferner Herrn Ing. Emilio Motta, Segretario della Società Storica Lombarda, Mailand, Dank auch Herrn Oberbibliothekar Dr. theol. h. c. et phil. M. Zucker, Erlangen, Herrn Professor Dr. Brockhaus, Direktor des kunsthistorischen Instituts in Florenz, wie den Herren Beamten vom Archivio dello Stato di Milano. Für die Ueberlassung einiger photographischer Aufnahmen und die Genehmigung, sie zu reproduzieren, bin ich Herrn Cavaliere C. Fumagalli, Mailand, zu Dank verpflichtet.

Januar 1911.

DER VERFASSER.

INHALT.

Seite

Vorwort V
Quellen IX
Ornamentstichwerke IX
Handzeichnungen Albertollis IX
Manuskripte X
Urkunden X
Literatur XI

Einleitung 1
Das Leben und Schaffen Albertollis 5
Lehr- und Wanderjahre 5
Meisterzeit 11
Das Werk Albertollis 27
Ornament 27
Motive 29
Füllungen 33
Bänder und Rahmen 39
Innenraum 44
Decke 46
Wand, Tür und Kamin 54
Möbel und Geräte 58
Außenbau 61
Die Schule Albertollis 65
Entwicklung der Schule, Lehrmethode 65
Albertollis Schüler 73
Zusammenfassung 80
Anhang 83

QUELLEN.

Ornamentstichwerke.

Albertolli, Giocondo: Ornamenti diversi inventati, disegnati ed eseguiti da — —, incisi da Giacomo Mercoli Luganese. Milano 1782, Fol. Piermarini gewidmet. Mit 24 Tafeln in Fol. u. qu. Fol. und 1 Blatt Text von G. A.

— — Alcune Decorazioni di nobili Sale ed altri Ornamenti di — —, incisi da Giacomo Mercoli ed Andrea Debernardis. Milano 1787. Fol. mit 23 Tafeln in Fol. und qu. Fol. (zweite Ausgabe: Milano 1817).

— — Miscellanea pei giovani studiosi del disegno pubblicata da — —, Parte terza. Milano 1796. Fol. Mit 20 Tafeln, darin auch eine Anzahl Studienköpfe von Raffaele Albertolli.

Diese drei Sammlungen bilden zusammen ein Werk.

— — Corso elementare di Ornamenti architettonici ideato e disegnato da — —. Milano 1805. gr. Fol. Mit 28 Tafeln in Fol. u. qu. Fol.

— — Opera di Ornati diversi e Decorazioni inventate, disegnate ed eseguite nell' J. R. Corte e ne' principali Palazzi di Milano dal Prof. G. Albertolli. Milano 1842. Fol. Nach seinem Tode erschienen, und eine Wiederherausgabe der älteren Stiche.

Petitot, E. A.: Mascarade à la Grecque, Parme 1771.

Piranesi, G. B.: Vasi, Candelabri, Cippi . . . ed ornamenti antichi. 1778.

Gerli, Agostino: Opuscoli . . . Parma 1785.

— — Elementi di nuova modificazione dell' Ordine Dorico. Milano 1820.

Albertolli, Ferdinando: Porte di Città e Fortezze . . . . di Michele Sanmicheli. Milano 1815.

— — Fregi trovati negli scavi del Foro Trajano . . . Milano 1824.

Vaccani, Gaetano: Ornati diversi tratti dagli avanzi antichi . . . Milano 1812.

— — Raccolta di Compartimenti e d'Ornati . . . Milano 1832.

Moglia, Domenico: Collezione di soggetti ornamentali. Milano 1837.

— — Corso di lezioni elementari . . . Milano.

— — Corso Elementare di ornamenti architettonici. Milano 1842.

Handzeichnungen Albertollis.

1. Museo Civico in Lodi.
2. Uffizien in Florenz, Sala dei disegni.
3. Privatsammlung des H. Avvocato Domenico Tognetti, Bedano.

Manuskripte.

1. Privatsammlung des H. Avv. Tognetti, Bedano: Aufzeichnungen von Albertolli unter dem Titel: «Libro di memoria . . .», 1829.
2. Museo Cantonale, Lugano: Aufzeichnungen von Albertolli unter dem Titel: «Teatro, Miniature, Commissioni ed altro.»
3. Museo Reale, Parma: Scarabelli-Zunti, Memorie di Belle Arti Parmigiane.
4. Bibliothek der Accademia di Belle Arti, Milano: De Giusti, Piano e Costituzioni della Accad. di Belle Arti in Brera nel 1786.
5. Archivio Storico Civico, Milano: Catalogo de' Giovani Studenti nella R. Accademia Milanese delle Belle Arti.

Urkunden.

1. Archivio dell' Accademia di Belle Arti, Parma: Progetti di Concorsi e Distribuzioni di Premi della R. Parmense Accademia.
   Atti della R. Accademia di Pitt. Scult. ed Arch . .
2. Archiv der Uffizien, Florenz: Cartella No. 79, 1779.
3. Archivio dello Stato di Milano:
   Autografi, Sec. XVIII—XIX, Ingegneri ed Architetti, Busto I (Albertolli).
   — — — — — — Busto IV (Gerli).
   — — — — — — Busto V (Piermarini).
   — — — Pittori, Busto III (Levati).
   — Sec. XIX, Pittori, Busto IV (Moglia)
   — — — Incisori, Busto LI (Mercoli).
   — Pittori, Bossi Giuseppe, Busto VI.
   Tesoreria, Pensioni, Alberte-Albertu.
   Studi, Pittura, Scultura, Incisione, Accad. di Brera, Prof. A—M.
   Studi, Pittura, Scultura, Milano, Accad. di Belle Arti, Ufficiali, Prof. A—B.
   Studi, Pittura, Milano, Accad. in Brera, dal origine al 1789.
   — — — — — — dal 1790—94.
   — — — — — — dal 1795 al . . .
   — — — — — — Busto 230.
   — — — — — — Busto 231.
   — — — — — — Busto 445.
   — — — — — — Busto 446.
   — — — — — — Busto 481.
   Fondi Camerali, Communi-Monza-Palazzo R. Ducale, Busto 311.
   — — — -Mantova-Palazzo-Ducale, Busto 159.
   Ministero della Guerra, Busto 41.
   Studi, parte moderna, Monumenti, Busto 371.
4. Archivio Storico Civico, Milano: Fasz. Albertolli betreffend.
   Fasz. Brera, Storia e Professori.
5. Biblioteca Trivulziana, Milano: Fondo Belgiojoso, Cartella No. 243.
6. Archiv der Markuskirche, Mailand: Kirchenregister, Vol. 5.

LITERATUR.

Albertolli, Giocondo, Cenni storici sovra una cappella antica. Milano 1833.
Accademia di Belle Arti di Milano, Atti Accademici. Milano 1806 ff.
Allgemeines Künstlerlexikon, hrsgb. von Dr. Jul. Meyer. Leipzig 1872/85.
Almanaco popolare ticinese. Lugano 1841, 1878, 1880.
Antoldi, Francesco, Guida pel forestiere di belle arti nella città di Mantova. Mantova 1821.
Antologia del Prof. P. Tosetti. Bellinzona 1907.
Archivio Storico Lombardo. Milano 1878, 1885, 1888.
Arte Italiana decorativa ed industriale. Milano 1904, 1905, 1907, 1908.
Barbiera, Raffaelo, Poesie di Carlo Porta. Firenze 1884.
Baroffio, Angelo, Storia del Cantone Ticino. Lugano 1882.
Beretta, Giuseppe, Le opere di Andrea Appiani. Milano 1848.
Biadi, Luigi, Notizie sulle antiche fabbriche di Firenze non terminate. Firenze 1824.
Bianconi, Nuova Guida di Milano. Milano 1787.
Biblioteca Italiana, Tomo XCVI. Milano 1839.
Boito, Camillo, I principi del disegno . . . Milano 1882.
Bollettino Storico della Svizzera Italiana . . . Bellinzona 1878, 1884, 1885, 1888, 1896, 1900, 1904, 1905.
Bombognini, Antiquario della Diocesi di Milano. 3. Ausg. Milano 1856.
Bossi, Luigi, Guida di Milano. Milano 1818.
Burckhardt, Jacob, Die Renaissance in Italien. Stuttgart 1867.
— — Der Cicerone. 10. Ausg. Leipzig 1910.
Caimi, Antonio, Delle Arti, del Disegnò e degli Artisti. Milano 1862.
Cantù, Cesare, Storia della Città e della Diocesi di Como. Como 1829/31.
— — L'Abate Parini e la Lombardia nel secolo passato. Milano 1854.
— — Storia di Milano aus «Storie minori», Bd. 2. Torino 1864.
— — Monti e l'età che fu sua. Milano 1879.
Carotti, Giulio, Capi d'arte appartenenti a S. E. la Duchessa J. Melzi d'Eril-Barbò. Bergamo 1901.
Casati, Carlo, Un ricordo a Giuseppe Bossi. Milano 1885.
—, Giuseppe, Collezione delle Iscrizioni Lapidarie . . . Milano 1846.
Cassina, Ferdinando, Le fabbriche più cospicue di Milano. Milano 1840 u. 1846.
Comandini, Alfredo, L'Italia nei Cento Anni del XIX°. Milano 1900/01.
Cornelius, Hans, Elementargesetze der bildenden Kunst. Leipzig 1908.
Curti, G., Racconti ticinesi. Bellinzona 1866.
—, Pier Ambrogio, Giocondo Albertolli. Milano o. J.
Da Prato, Cesare, R. Villa del Poggio Imperiale. Firenze 1895.

D'Arco, Carlo, Delle Arti e degli Artefici di Mantova. Mantova 1857.
De Boni, Filippo, Biografia degli Artisti. Venezia 1852.
De Castro, Milano nel Settecento. Milano 1887.
Dictionnaire générale des Artistes de l'Ecole Française. Paris 1885.
Ebe, Gustav, Die Schmuckformen der Monumentalbauten. Leipzig 1896.
— — Die Dekorationsformen des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1900.
L'Educatore, Lugano 1875, Nr. 5.
Elenco dei Sottoscritti pel Monumento al defunto Professore emerito Giocondo Albertolli. Milano 1880.
Escursioni nel Cantone Ticino. Fascicolo secondo. Lugano 1859.
v. Falke, Jacob, Kunst im Hause. Wien 1882.
Forcella, Vincenzo, Iscrizioni delle Chiesi e degli altri Edifizi di Milano. Milano 1892. Teil III.
Förster, Ernst, Handbuch für Reisende in Italien. München 1857.
Frisi, Francesco, Memorie storiche di Monza . . . Milano 1794. Bd. III.
Füssli, Johann Kaspar, Geschichte der besten Künstler der Schweiz. Bd. 4. Zürich 1769/74.
Fumagalli-Sant'Ambrogio-Beltrami, Reminiscenze di Storia ed Arte. Milano 1892. Teil III.
Fumagalli, Ville e Castelle d'Italia. Milano.
Gazzetta Privilegiata di Milano, 1844 No. 323; 1839 No. 321 und 327.
Gazzetta Ticinese, 1839 No. 47 und 48 suppl°.
Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti, Bd. 81. Roma 1839.
Il Glissons, N'appuyons pas. 1839, No. 98.
Le glorie delle belle arti esposte nel palazzo di Brera. Milano 1826 ff.
Guida del Famedio nel Cimitero Monumentale di Milano. Milano 1888.
Guilmard, Désiré, Les Maîtres Ornemanistes. Paris 1853.
Gurlitt, Cornelius, Geschichte des Barockstils, des Rokoko und des Klassizismus. Stuttgart 1887.
Hagnauer, G., Gemälde der Schweiz. St. Gallen und Bern 1835. Heft 18: Der Kanton Tessin (nach der italienischen Handschrift des Franscini: La Svizzera Italiana, erschienen Lugano 1837).
Händel, G., Vorlagen zur Deckenmalerei.
Hirth's Formenschatz: Albertolli.
Hirth, Georg, Das deutsche Zimmer. München 1886.
Illustrazione storica artistica dei Reali Palazzi di Milano. Milano 1863.
Inghirami, Francesco, L'Imperiale e Reale Palazzo Pitti. Firenze 1828.
Laghi, Pierino, Le glorie artistiche del Cantone Ticino. Lugano 1900.
Malaspina, Carlo, Guida del forestiere ai principali monumenti . . . di Parma. Parma 1851.
Martini, Pietro, La R. Accademia Parmense. Parma 1873.
Melzi, Giovanni, Francesco Melzi d'Eril, Memorie e Documenti. Milano 1865.
Merzario, Giuseppe, I Maestri Comacini. Milano 1893.
Milano ed il suo territorio. Milano 1844.
Milizia, Francesco, Principi di Architettura Civile. 2. Ausg. Bassano 1804.
— — Dizionario delle Belle Arti del disegno. Bassano 1822.
Monatshefte für Kunstwissenschaft. Klinkhardt und Biermann, 1910, Jahrg. III, Heft 8/9.
Müller, Diamillo, Biografie, Autografi, . . . Torino 1853.
Oldelli, Gian-Alfonso, Dizionario stor. rag. degli uomini illustri del Cantone Ticino. Lugano 1807/11.
Piccola Antologia Ticinese. Bellinzona 1895.
Pirovano, Francesco, Nuova Guida di Milano. Milano 1822.
Polidori, Luigi, Viaggio pel Lago di Como a Bellagio. Milano 1842.
Il Politecnico, Repertorio mensile . . . Milano 1840. Fasc. 14.

Pubblicazione del Comitato Milanese . . .: «Giuseppe Piermarini.» Milano 1908.
Il Repubblicano. Lugano 1839. No. 48.
La Ricreazione, Periodico degli allievi del Istituto Internazionale Baragiola. Riva-St. Vitale 1893.
Romani, Storia di Casalmaggiore. Casalmaggiore 1829.
Schmid, Max, Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1904.
Schorns Kunstblatt, Stuttgart und Tübingen 1822, 1840, 1847.
Semper, Gottfried, Der Stil. Frankfurt a. M. 1860.
Somazzi, Angelo, Il Cav. Giocondo Albertolli, Cenni biografici. Bellinzona 1883.
Speltz, A., Der Ornamentstil. Berlin 1904.
Statuti e Piano disciplinare per le Accademie Nazionali di Belle Arti. Milano 1803.
Susani, Gaetano, Nuovo prospetto di Mantova. Mantova 1830.
Vegezzi, Pietro, Note e riflessi sulla prima Esposizione storica in Lugano. Lugano 1898.
Venosta, Felice, Milano e le sue vie. Milano 1867.
«La Vita Italiana». Conferenze Fiorentine. Milano 1896 ff.
Der Wiener Kongreß, herausgg. v. Ed. Leisching. Wien 1898.
Wölfflin, Heinrich, Renaissance und Barock München 1908.
Zanelli, G. B., Dizionario Biografico dei Parmigiani Illustri . . . . Genova 1877.
Zeitschrift für bildende Kunst, herausgg. von C. v. Lützow. Bd. 8. Leipzig 1873.

EINLEITUNG.

DAS anbrechende 18. Jahrhundert fand Mailand[3] unter der Herrschaft der Spanier, die schwer auf Oberitalien lastete, jede Kulturerrungenschaft zerstörend, jeden Fortschritt unterdrückend. Auch die nächsten 50 Jahre sollten dem Lande nichts Gutes bringen. Frankreich und Oestreich stritten nach dem Tode Karls II. von Spanien um den Besitz der Lombardei, bald war sie unter sardinischer, bald unter deutscher Herrschaft, und von all diesen Kämpfen hatte das unglückliche Land die Lasten zu tragen.

Im Frieden von 1748 kam Mailand unter die Herrschaft Oestreichs, und damit kehrte der lang ersehnte, lang entbehrte Friede wieder ins Land. Mit allen Kräften arbeitete Maria Theresia an seiner sozialen und kulturellen Hebung, führte nützliche Reformen ein, und so blühte allmählich der Wohlstand wieder auf. Noch ist von einem Geistes- oder Kunstleben nicht die Rede[4]. Es dauerte ungefähr zwei Jahrzehnte, bis geistige Strömungen und künstlerische Regungen wahrzunehmen sind. Erst anfangs der siebziger Jahre sollte Mailand ein entscheidendes Wort in der Kunstentwicklung Italiens mitsprechen[5].

Die Grundstimmung, die wir in der damaligen Zeit, etwa seit der Mitte des 18. Jahrh., beobachten können, ist ein bewußtes Sichabwenden vom Barock, an dem man sich gründlich satt gesehen hatte. Man haßte förmlich seine «übertriebenen und verzerrten Formen», von denen man doch so schwer los kommen konnte. Die Franzosen konnten den Barock

[3] Cantù, Monti e l'età che fu sua. — Cantù, Milano nel Settecento. — Cantù, L'abate Parini e la Lombardia nel sec. pass. — De Castro, Milano nel Settecento.

[4] Vgl. Gurlitt, Geschichte des Barockstils, des Rokoko und Klassizismus V, I, S. 479 ff. Das Bild, das Gurlitt von der künstlerischen Lage dieser Zeit entwirft, ist freilich nicht trüb genug.

[5] Vgl. «La vita italiana», Conferenze fiorentine: Fradeletto, l'arte nel settecento. Venturi, Antonio Canova . . . Corrado Ricci, Musica e Belle Arti. Siehe ferner Accademia di belle Arti di Milano, Atti Accademici 1806 ff., bes. 1814 u. 1823.

durch eine Episode ableiten, konnten das Raum- und Körperbildende ersetzen durch ein angeborenes Gefühl für Fluß und Bewegung feiner, graziöser Linien, sie schufen das Rokoko; Holland und England wandten sich schon früh den strengen Gesetzen des Palladio zu[6]. Beides war in Italien unmöglich. Die Italiener, bei denen zu allen Zeiten das Raumgefühl das herrschende war, konnten die volle Pracht des Barock nicht gleich den Franzosen ins malerisch fein Bewegte mildern, geschweige denn, daß sie die Kraft hatten, sich frühzeitig vom Barock loszulösen, um den Weg zu strengen Regeln zu nehmen. Hier, wo barocke Formen und barockes Empfinden die tiefsten Wurzeln geschlagen hatten, mußte der Rausch des Barock bis zum letzten Taumel durchlebt werden, der alles mit sich riß, bis er sich matt und tot getobt hatte.

Zwar hatte sich schon Ende des 17. Jahrh. unter französischem Einfluß eine klassizistische Gegenströmung geltend gemacht, schon in den Werken Juvaras kämpfen barocke und klassizistische Elemente miteinander[7], aber es dauerte doch noch recht lange, bis sich die italienische Kunst vollkommen von barocken Einflüssen frei machte. Erst um die Mitte des 18. Jahrh. wird der Wunsch nach geraden Linien, nach einfacheren Formen allgemein. Wenn auch immer noch im Bannkreise des Barock, schaut man sich wieder nach den Werken der Antike um, und wohl als den ersten Ausdruck dieser Grundstimmung haben wir die Stichwerke Piranesis (1741) anzusehen, in denen dieser römische Säulen und Sarkophage, wenn auch in stark französisch-malerischer Art, wiedergab. Dem folgte die zweite Entdeckung von Herculaneum und Pompeji (1748), darauf eine Flut von Veröffentlichungen alter römischer Bauwerke in Kupferstichsammlungen, in Rom predigte Rafael Mengs sein «Zurück zur Antike», Winckelmann übte im gleichen Sinn seinen Einfluß aus: kurz, alles drängte dem einen Ziel zu, sich von den Formen des Barock zu befreien. Der Strom schwillt immer mächtiger an, in den stärksten und schroffsten Ausdrücken verspotten Künstler und Theoretiker seit 1750 den Barock und alles, was an seine Formen erinnerte. «Lo strano delirio dello stile barocco», «il gonfio esagerato barocco», «il gusto frivolo bisbetico senza ordine» sind die üblichen Bezeichnungen, wie wir sie in Schriften und Werken aus jener Zeit und noch lange nachher lesen können. Milizia, einer der bedeutendsten italienischen Kunsthistoriker der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., definiert in seinem Kunstlexikon den Barock: «. . . il Barocco è il superlativo del bizzarro, l'eccesso del ridicolo . . .»

---

[6] Gurlitt, a. a. O. V, II, 1.
[7] Gurlitt, a. a. O. V, I, S. 510.

Man ist versucht, aus diesen Schmähungen die Schwäche einer Zeit herauszulesen, die über das, wovon sie sich innerlich losgesagt hatte, dennoch nicht hinauszugelangen vermochte. Man wollte einfache Formen um jeden Preis. Aber so schnell, wie die Theoretiker es wünschten, fanden die ausführenden Künstler den Weg zur Einfachheit nicht zurück. Nachdem so lange der Phantasie völlige Freiheit gelassen worden war, konnte man nicht mit einem Male über die Phantasie, über freies Schaffen die Regel und das Gesetz stellen. So folgte denn auch nur ganz allmählich der Theorie die Praxis. — Die Plastik bleibt noch sehr lange barock. Erst 1787 schafft Canova seine berühmte Gruppe «Amor und Psyche». Auf dem Gebiet der Malerei setzt Rafael Mengs als erster seine Lehren in die Tat um, bleibt aber noch in dem Eklektizismus befangen, den die Zeit des ausgehenden Rokoko mit sich gebracht hatte. Wirklich klassizistisches Empfinden finden wir in der italienischen Malerei erst, als J. L. David seine ersten bedeutenden Werke geschaffen hatte (1780: «Verschwörung der Horatier», 1789: «Brutus»), und sich sein Einfluß wie überallhin auch auf Italien erstreckte. Ruhig und mit der strengsten Logik vollzieht sich der Wandel in der Baukunst. Vanvitelli (1700—1773), mittelbar auch unter französischem Einfluß, andererseits aber trotz seiner niederländischen Herkunft ganz Italiener, wird mit Recht der erste italienische Klassizist genannt. Freilich sind auch noch bei ihm starke barocke Einflüsse zu spüren[8], die erst sein Schüler Piermarini völlig beseitigte.

Auf einer auffallend tiefen Stufe stehen Ornamentik und Dekoration in Italien um die Mitte des 18. Jahrh. Eine eigentlich italienische Ornamentkunst gab es gar nicht. Trotz aller theoretischen Lehren, trotz zahlloser Sammlungen und Ornamentstichwerke, die nunmehr mit großem Eifer die «guten alten Vorbilder» wiedergaben, hatten die Italiener nicht die Kraft, auf dem Gebiet der Ornamentik, das der Barock gar zu sehr vernachlässigt hatte, Eigenes zu leisten. Ist schon das italienische Rokoko-Ornament, das neben der alten, leeren, allmählich zur Manier erstarrten Barockdekoration im Beginn des Jahrhunderts zur Anwendung kam, im Grunde vollkommen französisch, so wird mit den Jahren der französische Einfluß immer stärker. Und als man um die Mitte des Jahrhunderts anfing, jeglicher barocken Dekorationsweise den Krieg zu erklären, schuf die italienische Ornamentkunst überhaupt nichts Selbständiges mehr.

So standen die Dinge, als Giocondo Albertolli mit seinen ersten selbständigen Schöpfungen an die Oeffentlichkeit trat und in diesen eine rein klassizistische Dekoration anwandte, die zum ersten Male von fran-

[8] Gurlitt, a. a. O. V, I, S. 536 ff.

zösischen und anderen herrschenden, nicht italienischen Einflüssen völlig frei war. Es ist sein Verdienst, daß der Klassizismus in Italien seinen eigenen, originalen Ornamentstil erhielt, den er schuf und durch seine Schule befestigte.

Was Vanvitelli und vor allem Piermarini als Baumeister, was Mengs und seine Nachfolger, besonders Andrea Appiani, als Maler, was Canova als Bildhauer, das bedeutet Albertolli auf dem Gebiet der Ornamentik und Dekoration.

DAS LEBEN UND SCHAFFEN ALBERTOLLIS.

LEHR- UND WANDERJAHRE.

In der Geschichte der Ornamentik spielen die Steinmetzen, Stuckateure und Architekten, die aus den Gegenden des Comersees hervorgegangen sind, eine bedeutsame Rolle. Sie werden gerühmt schon unter römischer Herrschaft, wie auch später wieder unter den langobardischen Königen. Im Trecento sind die «Maestri Comacini» von größter Wichtigkeit für die Entwicklung des Ornaments, und sie behalten diese Bedeutung bis in die Zeiten des späten Barock[9].

Auch Giocondo Albertolli war Comaske. Seine Wiege stand in einem der kleinen Bergdörfer, die in den Tälern nördlich von Lugano verstreut liegen: in Bedano wurde Giocondo am 24. Juli 1742 geboren. Sein Vater, Francesco Saverio Albertolli[10], war ein tüchtiger Architekt und Ingenieur, der zusammen mit seinem ältesten Sohne Michele[10] mehrere bedeutendere Arbeiten, darunter den erzbischöflichen Palast in Aosta, gute Straßenanlagen und Brückenbauten in derselben Gegend, ausführte.

Ueber das persönliche Verhältnis Giocondos zu seinem Vater und seiner Mutter Margherita di Giorgi wissen wir nichts. Es fanden sich weder Briefe Albertollis an seine Eltern, noch erwähnt er sie in einer seiner Lebensgeschichten. — Mit 10 Jahren kam Giocondo auf die Schule von Aosta, um dort «la grammatica» zu lernen. Wahrscheinlich wollte sein Vater, daß er Geistlicher würde. Indessen zeigte der Knabe mehr Lust zum Zeichnen als zum Lernen, war stets bei Bildhauern zu finden

[9] Vgl. dazu Goldschmid, Bauornamentik in Sachsen, Monatshefte für Kunstwissenschaft, 3. Jahrg. 1910, S. 311. Siehe ferner Merzario, i Maestri Comacini.

[10] Meyers Künstlerlexikon.

und weilte am liebsten in alten Kirchen und Bauten. Der Vater, der die Anlagen Giocondos bald erkannte, widersetzte sich seinen Wünschen nicht und gab ihn im Jahre 1753 zu seinem Bruder, der Bildhauer in Parma war, in die Lehre. Von ihm empfing Albertolli den ersten Unterricht im Zeichnen. Im übrigen aber scheint sein Oheim keinen Einfluß auf ihn ausgeübt zu haben, denn in den biographischen Notizen, die Giocondo dem Cantù gab, erwähnt er ihn nicht einmal.

Bedeutsam aber ist, daß zuvor (1752) in Parma[11] eine Zeichenhochschule gegründet worden war, die durch die reichen Unterstützungen des bourbonischen Hofes in kurzer Zeit eine der ersten Italiens wurde. Der Geist, der an dieser Hochschule herrschte, war naturgemäß französisch, und französischer Geschmack und französische Kunst übten einen noch stärkeren Einfluß aus, als Don Philipp, Infant von Spanien und Herzog zu Parma, der Akademie seine unmittelbare Fürsorge zuwandte und sie 1757 zur «königlichen» erhob.

Die meisten Lehrer und Professoren waren Franzosen, und sie, wie auch ihre italienischen Kollegen unterrichteten im alten Stile, im «gusto francese», worunter man — später verächtlich — bald die nach Italien gebrachte Rokokokunst, bald ein Gemisch aus französischem Rokoko und italienischem Spätbarok verstand. Zwei Lehrer aber hatte Parma, die der Akademie das Gepräge gaben: Giuseppe Peroni (1700/10—1776)[12] und Ennemond Alessandre Petitot (1727—1801)[13]. Ueber den ersteren wissen wir nicht viel. Martini[14] nennt ihn «einen der sehr wenigen, die in dieser verrotteten Zeit etwas taugten», Albertolli preist den «esimio figurista» als den Lehrer, von dem er am meisten gelernt habe. Uns ist Peroni aus seinen Fresken bekannt, die sich höchstens durch eine in jener Zeit ungewohnte Genauigkeit der Zeichnung auszeichnen. Wahrscheinlich ist es auch diese Eigenschaft, derentwegen Albertolli gerade Peroni vor allen anderen Lehrern verehrte, und vielleicht hat er seine peinliche Sorgfalt im Zeichnen in erster Linie Peroni zu verdanken.

Ungleich bedeutender als Peroni ist Petitot, der im Jahre 1753 nach Parma berufen worden war. Berühmt ist sein Stichwerk «Mascarade à la Grecque» (1771), das vielleicht eine Ironisierung des Stiles à la Grecque (1750—1770), also eine Art Selbstironisierung bedeutet, das aber

---

[11] Ueber die Accademia di belle Arti di Parma siehe: Museo Reale Parma: Costituzione della R. Accademia. Ferner Pietro Martini, la R. Accademia di Belle Arti.

[12] De Boni, Biogr. degli Artisti, S. 768.

[13] De Boni, a. a. O., S. 474. — Dictionnaire générale des Artistes de l'école française. — Guilmard, Maîtres Ornemanistes I, S. 225.

[14] Martini, a. a. O.

diesen Stil wie kein zweites charakterisiert. — Zu bewundern ist die Konsequenz, mit der Petitot als einer der ersten in Italien barocke Formen und «Verzerrungen» zurückwies und seine Motive fast ausschließlich in der Formensprache der griechischen und römischen Antike suchte. Wenn er diese auch nicht immer sinngemäß zur Anwendung brachte!

Im gleichen Sinne wie Petitot lehren auch seine Schüler und späteren Assistenten an der Parmenser Hochschule: Benigno Bossi und Pietro Ferrari. Und es ist Petitot zu verdanken, daß von Parma aus, wie Ag. Gerli, ein Studiengenosse Albertollis, behauptet[15], die «nuova riforma dell' arte», — wir fügen hinzu: neben Turin und Rom — ausgegangen ist[16].

Welchen unmittelbaren Einfluß die einzelnen Lehrer auf Albertolli ausübten, läßt sich nicht genau feststellen, da sich nur wenige und unbedeutende Arbeiten aus jenen Jahren der Lehre erhalten haben. Albertolli widmete sich in der ersten Zeit ornamentalen und figürlichen Arbeiten in Stuck und Marmor und hatte, wie er selbst schreibt[17], ziemlich viel Aufträge auszuführen. Doch hören wir Bestimmtes erst im Jahre 1765, in dem er für S. Brigida, eine der kleinsten Kirchen von Parma, Stuckkapitäle, Ornamente für Altäre u. dergl. ausführte[18]. Kurz darauf baute Albertolli für die Cappella Bajardi der dortigen Kathedrale einen Altar und lieferte die Bronzeornamente für Säulen und Altar der Bernardo-Kapelle in der Kirche S. Andrea[19]. Während Albertolli seine Stuckfiguren ganz im Barockstil schuf, schwere Falten und komplizierte Bewegungen liebte, ist der genannte Altar schon ziemlich streng in Formen und Verhältnissen des frühen Cinquecento gehalten. Vor allem die Ornamente beweisen, daß er sich schon ernstlich mit der ornamentalen Formensprache der Renaissance beschäftigt. Freilich sind die Kapitäle und die Akanthusranken an den Arbeiten dieser Zeit ziemlich unsicher in der Linienführung und befangen in der Bewegung.

In diesen Jahren erhielt Albertolli in den jährlichen Ausschreibungen der Akademie zum ersten Male Preise: 1766 für eine Flachreliefarbeit eine lobende Erwähnung, 1768 den zweiten Preis[20].

Im Jahre 1769 erbaute Petitot, der die Feierlichkeiten zu Ehren der Hochzeit des Herzogs Ferdinand von Parma mit der Erzherzogin Maria Amalia von Oestreich leitete, auf der Piazza del Comune (heute Garibaldi) einen mächtigen Triumphbogen und erteilte Albertolli den Auftrag,

[15] Agostino Gerli, Opuscoli.
[16] Siehe Anhang.
[17] Autobiographie an Cantù.
[18] Vgl. Anhang.
[19] Zanelli, Dizionario biografico. — Malaspino, Guida del forestiere.
[20] Siehe Anhang.

für diese «Ara amicitiae» Statuetten und Viktorien aus Stuck zu formen[21]. In der Hauptsache jedoch beschäftigte sich Giocondo in den letzten Jahren seines Aufenthaltes in Parma mit dem Stuckieren von Decken, und so war auch der letzte bedeutende Auftrag, den er in Parma auszuführen hatte, die Ausschmückung des neu erbauten Palastes Grillo (heute Marchi) mit Stuckornamenten (1769/70). Diese Arbeiten mögen wohl zu denen gehören, die er «non però di tutto mio genio» nennt. Die Entwürfe, wahrscheinlich französischen Ursprungs, sind noch ganz im Rokokostile gehalten, und nur an einigen Stellen (Kuppel im großen Saal) ahnt man den kommenden Klassizismus. Hier ist das Ornament spärlicher, sitzt schon wohlgeordnet in Kassetten, wenn freilich auch die Formensprache noch ganz barock ist.

Mitten unter diesen Arbeiten im Palazzo des Duca Grillo wird Albertolli 1770 vom toskanischen Hof nach Florenz berufen, um einige Decken im Poggio Imperiale (heute R. Istituto della SS. Annunziata) zu stuckieren. Endlich sah er seinen langersehnten Wunsch, von Parma fortzukommen, erfüllt, und so begab er sich denn, ohne seine Arbeiten im Palazzo Grillo und andere kleinere Aufträge zu Ende zu führen, «pieno d' allegria» nach Florenz. Sein Bruder Grato und eine Schar von Gehilfen begleiteten ihn.

Auch die Arbeiten im Poggio Imperiale sind noch nicht als selbständige Schöpfungen zu betrachten. Nach französischen Entwürfen, die ihm von Wien aus zugeschickt wurden, führte er die Dekorationen aus, und so hatte er auch hier nur Gelegenheit, seine technischen Fähigkeiten im Herstellen von Stuckarbeiten zu zeigen.

Ende des Jahres 1771 hatte Albertolli diese Aufträge zur vollen Zufriedenheit seiner Auftraggeber vollendet und kehrte zu kurzem Aufenthalt nach Parma zurück, um die unterbrochenen Arbeiten fertig zu stellen. In diese Zeit (1772) fällt auch die Ausführung der beiden Statuen Peter und Paul[22] für die Cattedrale S. Stefano in Casalmaggiore bei Parma. — Die beiden überlebensgroßen Stuckfiguren (Anhang, Taf. 2) stehen einander gegenüber zwischen je zwei Pilastern, den Trägern des Trennungsgurtes zwischen Chor und Schiff. Paulus links, Petrus rechts. Beide beschreiben mit dem Körper eine leichte, mit dem Kopf eine etwas weitergehende Drehung nach dem Schiff zu. Beide haben das Haupt ein wenig abwärts geneigt, Petrus predigt gleichsam zum Volke, Paulus liest in

[21] Der Triumphbogen wurde im Oktober 1859 zerstört mit allem anderen, was an die verhaßte Herrschaft der Oestreicher erinnerte. Auf den im Museo Reale zu Parma erhaltenen Stichen ist von den Albertollischen Statuen wenig zu sehen.

[22] Erwähnt im Romani, Storia di Casalmaggiore, Vol. 7, S. 148.

einer Rolle. Während jener die rechte Hand zur Bekräftigung seiner Worte erhoben hält und den linken Arm mit den Schlüsseln in der Hand heruntersinken läßt, hat dieser symmetrisch dazu die Rechte mit der Feder zurückgenommen und greift mit der Linken, in der er die Rolle hält, nach vorn. An seinem Handgelenk lehnt das Schwert. Das Standmotiv der beiden Statuen ergibt sich aus dem Kontrapost und ist daher ebenso wie die Bewegung der Arme symmetrisch durchgeführt.

Auf dieser einander gegensätzlich streng entsprechenden, sorgfältig bis aufs einzelnste abgewogenen Stellung beruht nicht zum wenigsten die Wirkung der beiden Figuren.

Es wurde schon gesagt, daß Albertolli in der Formengebung seiner figürlichen Arbeiten noch lange vollkommen barock blieb, während die ornamentalen Werke schon frühe klassizistischen Charakter tragen. Diese Beobachtung bestätigt sich auch bei den beiden Statuen Petrus und Paulus. Großfaltig, dabei malerisch belebt, ist der Faltenwurf, gewaltig die Bewegung, bedeutend die Gebärde, wie überhaupt eine gewisse ernste Größe diesen Figuren nicht abgesprochen werden kann. Freilich ging damit Albertolli nicht über den Zeitstil hinaus, die Statuen entsprechen vielmehr durchaus dem französischen Geschmack jener Zeit, wie ihn etwa sein Lehrer Petitot nach Parma brachte und dort verbreitete.

Diese Statuen bilden den Abschluß seiner Tätigkeit in Parma und sind zugleich die letzten figürlichen Arbeiten, die er überhaupt geschaffen hat. Die nächsten Jahre sollten ihn noch mehr als bisher auf Innendekorationen konzentrieren. Einstweilen aber gab es für ihn nichts Zwingenderes, als von Parma endgültig fortzukommen. Er hatte in Florenz andere Luft geatmet, er hatte erkannt, daß ihm Parma künstlerisch nichts mehr geben konnte. Er wollte sich freimachen von der bisherigen Abhängigkeit, wollte vor allem lernen und seine ihm noch lückenhaft erscheinenden Kenntnisse auf dem Gebiet der klassischen Formensprache vervollkommnen. Und so folgte er dem Zug der Zeit, die wie kaum eine andere sich dem Studium der antiken Schöpfungen hinzugeben anfing, und machte sich auf, um Rom zu sehen und die Werke, die ihm stets als vorbildlich gepriesen worden waren. Ende 1772, als Dreißigjähriger, sieht er seinen langjährigen Wunsch erfüllt, ist er in Rom.

Winckelmann, der 1768 Rom verlassen hatte, traf Albertolli nicht mehr an. Aber auch mit anderen Kunstforschern und Künstlern, mit Hamilton, Piranesi, Volpati und Milizia, die damals in Rom eine Rolle spielten, scheint er nicht in engere persönliche Berührung gekommen zu sein, wenigstens erzählt er nichts davon. Immerhin muß er in Rom wertvolle Bekanntschaften gemacht haben. Denn in den nächsten, wie auch noch

in späteren Jahren geht kein Künstler von Mailand nach Rom, ohne sich von Albertolli Empfehlungsbriefe mitgeben zu lassen[23]. — Im übrigen aber wissen wir über seinen römischen Aufenthalt nichts Näheres. Aus den Aufzeichnungen Albertollis[25] ist uns nur bekannt, daß er Rom bald verließ, um nach Herculaneum und Pompeji zu reisen, und daß er in Neapel für Carlo Vanvitelli, Sohn des berühmten Luigi, drei korinthische Kapitäle ausführte, die die Kirche S. Annunziata in Neapel schmücken sollten. Wenn uns Curti recht berichtet[24], trug ihm dieser Auftrag zahlreiche Intriguen und übelgesinnte Neider ein, die die Kapitäle oder eines derselben kurz nach der Vollendung wieder zerstörten. Albertolli erzählt uns nichts darüber, sondern sagt nur, daß er von Neapel nach Rom zurückkehrte, «dove io ritrovava maggior pascolo»[25].

Für seine Kunst war diese Reise von höchster Bedeutung. Er kehrte in seinem künstlerischen Wesen völlig verändert zurück. Schon die nächsten Arbeiten zeigen, daß er tief in den Geist der Renaissance und der Antike eingedrungen war und vor allem die Ornamentik der römischen Kaiserzeit, wie des Quattrocento eingehend studiert hatte.

Ein Jahr lang hatte die Studienreise gedauert. Anfangs 1774 kehrte Albertolli nach seinem Heimatsorte Bedano zurück, wo er seine Frau[26] gelassen hatte. Damit sind die langen Lehr- und Wanderjahre vorüber, und noch hatte er nichts Selbständiges geschaffen. Das Jahr 1774 sollte der Wendepunkt in seinem Leben werden, äußerlich gekennzeichnet durch seine Berufung nach Mailand.

---

[23] Sogar Andrea Appiani dankt Albertolli in einem römischen Brief für Empfehlungsschreiben; siehe: Beretta, Andrea Appiani . . ., S. 120. — Im Besitze des Herrn Tognetti, Bedano, befindet sich ein Brief Albertollis vom 14. Oktober 1833, demzufolge er dem Grafen Gaetano Melzi ein Empfehlungsschreiben nach Rom mitgibt.

[24] Curti, Giocondo Albertolli.

[25] Autobiographie an Muzzarelli.

[26] Am 23. Januar 1768 hatte Albertolli Maria Cattarina di Giorgi geehelicht.

MEISTERZEIT.

WIR haben gesehen, welche günstigen Wirkungen die zahlreichen Reformen Maria Theresias (besonders nach dem Tode ihres Gemahls Joseph II., 1665) auf die allgemeine Entwicklung Mailands[27] ausübten. Es ist erstaunlich, wie rasch sich die Stadt in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts von ihrem kulturellen Tiefstand erholte. In einer alten Handschrift aus jener Zeit[28] lesen wir: «Il moto riformatore s'accelera, travolge seco gli abusi, che maggiormente si deploravano, schiaccia gli appalti, distrugge quell' insieme di prescrizioni e di vincoli, ond' erano assiepate le corporazioni delle arti, ed era offesa per mille versi la potestà e la franchigia del lavorare, del produrre, del negoziare . . .»

In den sechziger Jahren werden Zeitungen gegründet, wissenschaftliche Gesellschaften entstehen und vergehen wieder; nicht ohne befruchtende Einflüsse auf die allgemeine Kultur auszuüben. Das schriftstellerische Leben erwacht, und bedeutende Männer, wie Monti und Verri, Beccaria und Parini, verleihen ihrer Zeit das Gepräge des Fortschritts. Wir haben also um das Jahr 1770 ein allgewaltiges Aufwärtsstreben der kulturellen und sozialen Verhältnisse Mailands.

Sind nun auch die meisten Reformen dieser Zeit auf den Anstoß der östreichischen Staatsgewalt zurückzuführen, so darf man darüber doch nicht außer Acht lassen, daß französischer Geist und französische Kultur, die trotz tatsächlicher politischer Niederlage auch in die Länder der siegreichen Gegner gedrungen waren[29], gerade in Mailand bestimmenden Einfluß errangen. Französisch war die Kleidung, französisch Sitte und Brauch. Auch auf künstlerischem Gebiet, auf dem die Stadt von 1770 ab die führende Rolle in Italien übernehmen sollte, empfing sie ihre ersten Anregungen von Frankreich.

[27] Vgl. auch für das Folgende die in Anm. 3 und 5 zitierten Werke.
[28] Angeführt bei De Castro, a. a. O., S. 252.
[29] Vgl. Gurlitt, a. a. O. V, I, S. 509 ff.

Vor dem Jahre 1770 ist in Mailand von künstlerischen Taten nichts wahrzunehmen. Die lebhafte Bewegung, die von Rom durch Winckelmann und seine Anhänger ausging, sandte ihre Wellen nicht herauf bis Mailand. Es ist nicht richtig, wenn man von einem unmittelbaren Einfluß dieser Männer auf die Kunst der Lombardei spricht, wie dies zu geschehen pflegt. Man kann die besten zeitgenössischen Schriften über die mailändische Geschichte und Kultur des 18. Jahrh. durchlesen, ohne Winckelmann oder Mengs auch nur erwähnt zu finden. Mailand stand vollkommen abseits von jener großen Bewegung, die seit der Mitte des 18. Jahrh. den Barock bekämpfte und die Schöpfung eines neuen Stiles anstrebte.

Erst 1769 können wir in Mailand künstlerische Regungen im neuzeitlichen Sinne wahrnehmen und zwar auf dem Gebiet der Dekoration. In diesem Jahre kam Agostino Gerli aus Frankreich zurück. Gerli, den wir als Studiengenossen Albertollis kennen gelernt hatten, war von Benigno Bossi und Petitot in den Lehren und Formen des Grecque-Stiles erzogen worden und war dann zu seiner weiteren Ausbildung nach Frankreich gegangen. Im Jahre 1769 wurde er vom Grafen Longhi nach Mailand berufen, um eine Galerie in dessen Palast im «modernen Stile» zu ornamentieren. Noch einige andere Innenräume, darunter die der Palazzi Litta und Monti, erhielt er zur Ausschmückung, jedoch scheint seine Kunstweise keinen großen Anklang gefunden zu haben. Gar bitter klagte er daher über die Schwerfälligkeit der Mailänder, die seine Bedeutung als «ristauratore del buon gusto» nicht würdigen könnten. In der Vorrede zu seinen «Opuscoli» schreibt er, man möge ihn noch so sehr verurteilen, «. . io fui quegli che ritornato da Parigi, ne introdusse le antiche norme, vaghe ad un tempo stesso, esatte e gravi . . . .[30]»

Wir finden zwar heute begreiflich, daß man Gerli als Dekorateur nicht sehr schätzte, wenn wir uns seine Arbeiten, z. B. die im Palazzo Cusani (jetzt Commando della Divisione Militare), ansehen, denn seine Dekorationen sind zwar in gut studiertem klassizistischem Stile ausgeführt, aber kahl und langweilig, sie haben wohl die Formensprache des französischen Louis XVI., aber wir suchen dessen feine, malerische Wirkungen bei Gerli vergeblich. Trotzdem bleibt die Tatsache bestehen, daß er als einer der ersten in Mailand mit den Formen des Barock endgültig gebrochen hat. Es ist sein Verdienst, durch seine Dekorationsweise, der er auch Anhänger verschaffte (Giuseppe Levati), den Boden für den italienischen Klassizismus, im besonderen für Albertolli, vorbereitet zu haben.

[30] Gerli, Opuscoli, eine Sammlung seiner Erfindungen, Ratschläge, Dekorationen etc. Vgl. Gerli, Elementi. Siehe Anhang.

Im übrigen fehlte es in Mailand vollkommen an selbständigen Künstlern. Es war daher natürlich, daß der kunstliebende Erzherzog Ferdinand, nachdem er den Plan gefaßt hatte, das herzogl. Schloß neu zu erbauen, auswärtige Künstler heranzog. Er berief zuerst Vanvitelli, den tüchtigsten Architekten des damaligen Italien, der jedoch dem Rufe nicht folgte, weil man ihm nicht das Geld zu einem völligen Neubau des Palastes bewilligen wollte. Einen Bau nur zu «restaurieren», hielt er für unter seiner Würde und schickte daher seinen Schüler Giuseppe Piermarini nach Mailand. Piermarini wurde Ende des Jahres 1769 zum «Regio Architetto Camerale ed Arciducale ed Ispettore generale alle Fabbriche dello Stato» ernannt.

Mit der Berufung Piermarinis begann für die Kunst Mailands eine neue Zeit. Mit Recht darf man sagen, daß er nicht nur mit seinen eigenen Bauten, sondern vor allem in seiner Tätigkeit als Ispettore generale, als welcher er für den Hof die Künstler zu berufen und anzustellen hatte, einen größeren Einfluß auf die Gestaltung des modernen Stadtbildes von Mailand ausgeübt hat, als irgend ein Baumeister des 18. und 19. Jahrhunderts. Binnen kurzem zog er einen Kreis von fähigen, zum Teil sogar bedeutenden Künstlern nach Mailand, die durchweg Anhänger der «Moderne», d. h. Klassizisten waren. Diese Tatsache gewinnt eine um so größere Bedeutung, als um 1770 eine ganz gewaltige Bautätigkeit in Mailand anhob.

Piermarini, ehemals Schüler und Mitarbeiter des großen Vanvitelli, mag Albertolli von den Arbeiten, die dieser für den Sohn seines Meisters an der Kirche S. Annunziata ausgeführt hatte, in gutem Gedächtnis behalten haben. Wahrscheinlich waren ihm auch Albertollis Stuckaturen im Poggio Imperiale aufgefallen, kurz er beschloß, Albertolli für den mailänder Schloßbau zu gewinnen. Kaum hatte er erfahren, daß dieser in seine Heimat Bedano zurückgekehrt sei, als er ihm einen Eilboten nachschickte mit der Aufforderung, nach Mailand zu kommen.

Am 22. März 1774 — Cantù erwähnt dieses Datum mit einer gewissen Feierlichkeit — suchte Albertolli Piermarini auf. Es war ein Zusammentreffen, das ein langes Zusammenarbeiten und eine innige Freundschaft der beiden Männer einleitete. Für Albertolli aber bedeutete dieser Tag den Wendepunkt in seinem Leben, bedeutete den Beginn der Meisterjahre.

Zunächst entwarf Albertolli für das mailänder Schloß nur einige Modelle für Kapitäle sowie Gesimsverzierungen und überließ die Ausführung seinem Bruder Grato. Denn nur kurze Zeit konnte er sich einstweilen in Mailand aufhalten, da er Niccolò Paoletti, dem Hofarchitekten des Herzogs Peter Leopold von Toskana, bei der Durchreise durch Florenz das Versprechen gegeben hatte, einige Arbeiten im Palazzo Pitti

auszuführen. So hielt sich Albertolli bis Ende 1774 in Florenz auf, kehrte im Dezember nach Mailand zurück, um während des letzten florentiner Aufenthaltes im Juni und Juli des Jahres 1775 die Modelle und Entwürfe für Paoletti fertig zu stellen.

Die bedeutenderen Arbeiten, die Albertolli in Florenz geschaffen hat, sind zunächst die Decken in der Sala degli Stucchi und Appartamento della Meridiana im Palazzo Pitti, Räume, in denen er seinen Beschreibungen nach wohl auch selbst als ausführender Stuckateur tätig war. Ferner die Dekorationen des großen und kleinen Stucksaales in der Villa Reale del Poggio Imperiale, und zum Schluß die der Sala della Niobe in den Uffizien. Diese letztgenannten Dekorationen hat zum größten Teil Albertollis Bruder Grato ausgeführt und 1780 fertiggestellt[31 32].

Freilich lassen diese Arbeiten die Eigenart Albertollis noch nicht erkennen. Allem Anschein nach wurde ihm in Florenz nicht recht freie Hand gelassen. Betrachten wir die Dekorationen im Palazzo Pitti, so erscheinen uns die Kapitäle, wie die Füllungen an den Wänden eigenhändig von ihm gearbeitet. Auch die sehr schöne Einteilung der Decke in einzelne Felder, die folgerichtige Anordnung der kassettenartig eingesenkten Füllungen geht gewiß auf Erfindungen und Entwürfe Albertollis zurück. Die schwere Ausführung der ganzen Dekoration dagegen, die wulstig dicke Herausarbeitung und Unterhöhlung der Ornamente, vor allem aber das an sich sehr schöne, im Verhältnis zu den gesicherten Arbeiten Albertollis jedoch viel zu erhabene Relief muß aus dem besonderen Wunsch des leitenden Architekten und aus der Technik der ausführenden Stuckateure erklärt werden. Ein gleiches gilt von den Arbeiten im Poggio Imperiale, dessen Bau derselbe Architekt, Niccolò Paoletti, leitete. Hier sehen wir noch deutlicher, daß andere Wünsche, andere Absichten während der Arbeit geltend gemacht wurden, als Albertolli beim Entwurf gehegt haben dürfte. Vor allem geht die Ornamentik der Mittelfelder nicht auf Albertolli zurück, sie verrät vielmehr den Geschmack, der zu jener Zeit in Frankreich herrschte (Petit Trianon). Weder Bukranien, noch die zierlich-allzudünnen Akanthusstengel und -spiralen, noch die ganze Art der Zusammensetzung kennt die Formensprache Albertollis. Echt Albertollische Erfindungen jedoch sind die Füllungen der sich heraufwölbenden Flächen, und ebenso ist die einfach schöne Anordnung der Deckeneinteilung ganz in seinem Sinne gedacht. Harmo-

---

[31] Luigi Biadi, Notizie sulle antiche fabbriche di Firenze non terminate. — Inghirami, L'Imperiale e Reale Palazzo Pitti. – Da Prato, La R. Villa del Poggio Imperiale (unzuverlässig).

[32] Siehe Anhang.

nisch wirkt dazu die zarte Tönung des Grundes in den verschiedenen, matten Färbungen. Die Decken im Pittipalast sind dagegen vollkommen weiß auf weiß stuckiert, was bestätigt, daß Albertolli auch ihre Ausführung weder allein gearbeitet, noch selbständig geleitet hat.

Prächtiger in der Wirkung ist die Dekoration der Galleria della Niobe[33] in den Uffizien, wo der auf weißem Grund aufgesetzte Stuck reich vergoldet ist. In drei Teile ist die Decke zerlegt: zwei Tonnengewölbe, mit Stuckrosetten reich verziert, nehmen die schöne, kassettenartig ornamentierte Kuppel in die Mitte. Diese allgemeine Anlage, wie auch wohl die Füllungen an den Fensterlaibungen, die Rahmenprofile und andere Einzelheiten, die korinthischen Kapitäle sind Erfindungen Albertollis. Weniger stimmen die Stuckaturen der Pilasterstreifen und Zwickelfüllungen mit seiner Dekorationsweise überein, da Albertolli das pflanzliche Ornament nur selten durch farbige Täfelchen, niemals aber durch solche phantastische Tiere unterbrechen läßt, wie dies hier geschehen ist. Für die Ausführung der Dekoration gilt das Obengesagte. Das Relief ist zu erhaben, die Ornamente sind zu schwer, als daß sie unter der direkten Leitung oder auch nur im Sinne Albertollis gearbeitet sein könnten. Auch hier hat Grato dem Wunsche des Paoletti Rechnung getragen oder nach eigenen Intentionen gearbeitet. —

Sicherlich bedeuten die florentiner Arbeiten gegen die früheren, die Albertolli fast vollkommen nach fremden Entwürfen ausgeführt hat, einen großen Fortschritt. Die Formensprache, die Zeichnung der Ornamente, die Rahmen, vor allem aber die vorzüglichen Verhältnisse der Gesimsprofile zeugen von eingehendem Studium der antiken, wie der Renaissanceornamentik. Auch ist die Anordnung der Deckeneinteilung zwar nicht sehr originell, aber einfach und gut. Dennoch besitzen diese Dekorationen nicht die Bedeutung der späteren, weil sie weder unter Albertollis eigener Leitung ausgeführt, ja nicht einmal in ihrer Gesamtheit von ihm entworfen wurden. Vor allem aber konnten diese Arbeiten bei weitem nicht den Einfluß auf die Dekorationsweise der Zeit ausüben, wie die doch nur sehr wenig späteren Dekorationen in Mailand, da in Florenz die allgemeine Bautätigkeit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur ganz gering war[34].

[33] Erst 1775 ließ Herzog Peter Leopold die Niobiden von Rom nach Florenz bringen, sodaß also die Ausführung dieser Galerie, die eigens für die Niobiden geschaffen wurde, wohl zuletzt in Angriff genommen worden ist.

[34] So wurde z. B. der weitere Ausbau der kgl. Schlösser in Florenz erst wieder 1811 aufgenommen. Die Innendekorationen im Pitti, die manchmal eine erstaunliche Aehnlichkeit mit der Albertollischen Ornament- und Dekorationsweise zeigen, sind sämtlich in den Jahren 1811—15 geschaffen und wahrscheinlich von der mailänder Schule beeinflußt worden.

Albertollis Tätigkeit in Florenz war schon einmal im ersten Viertel des Jahres 1775 durch mailänder Arbeiten unterbrochen worden. Im August desselben Jahres ließ sich Albertolli zu dauerndem Aufenthalt in Mailand nieder. Damit begann für ihn die Zeit, die seinen Ruhm begründen und ihn zum gesuchtesten Dekorateur machen sollte.

Piermarini hatte Albertolli nur in der Absicht berufen, ihn am Innenausbau des Palazzo Reale als Stuckateur zu beschäftigen. Und so wurden denn auch die ersten Arbeiten im Schloß, das Treppenhaus und die Dekoration des großen Karyatidensaales nach Piermarinis eigenen Angaben geschaffen. Kaum aber hatte er die ersten Entwürfe und Modelle Albertollis gesehen, als er ihm nicht nur die Stuckarbeiten zur Ausführung übergab, sondern die gesamte Innendekoration seiner Oberleitung unterstellte.

Im Jahre 1776 ward die erste große Arbeit, die Decke des Karyatidensaales fertig, und hier zeigte Albertolli den Mailändern das erste Beispiel einer rein klassizistischen Dekoration. Der Erfolg, der Beifall war unerhört. Hatte man die Dekorationen Gerlis in ihrer französisch-antikisierenden Art nur mit Mißtrauen aufgenommen, von der Kunst Albertollis war man begeistert. Man bewunderte das reizvolle Ornament, das frei war von «fremden» und «fremdartigen» Motiven und Formen, man bewunderte die feine Zeichnung und anmutige Linienführung. Am meisten Eindruck aber machte auf die Zeitgenossen, wie auf die Späteren, daß hier zum ersten Mal jegliche barocken Formen vermieden, daß statt der «verzerrten» einfache Linien, statt des hohen, fast wulstigen Stucks flaches, anspruchloses Relief verwendet war.

Nach Ausschmückung der Sala dei Cariatidi ging Albertolli daran, die übrigen Räume des damals erbauten Schloßteiles mit Stuckornamenten zu versehen. Von den Sälen, die der Besichtigung offen stehen, sind folgende von seiner Hand und nach seinen Entwürfen ausgeschmückt[35 36]:

Sala da Pranzo.

Camera da Letto, wiedergegeben im Stichwerke Albertollis I, 6.

Sala per le Udienze solenni, abgebildet in dem Werke: Alfieri e Lacroix, «Piermarini».

Sala dei Consigli (früher Sala del Trono). Nur die Stuckaturen in den Ecken scheinen mir von Albertolli selbst, die übrigen von seinem Schüler Vaccani ausgeführt zu sein.

Sala degli Arazzi (früher Seconda Sala di Passaggio); Decke und Kamin abgebildet im Stichwerk I, 14.

Prima Sala di Passaggio.

[35] Siehe Anhang.
[36] Siehe Anhang.

Außer diesen Räumen hat Albertolli noch zahlreiche andere Säle in dem nach dem Dom zu liegenden Flügel des Schlosses ausgeschmückt, die jedoch nicht zugänglich sind. Vier davon sind im Ornamentwerk wiedergegeben: I, 2, 4, 9, 16.

Gleichzeitig mit den Arbeiten im Palazzo Reale führte Albertolli noch zahlreiche Privataufträge aus. Seine Dekorationsweise war gewissermaßen Mode geworden, und die vornehmen Familien wollten ihre Paläste von ihm oder seinen Schülern ausgeschmückt haben. Ja, es geschah sogar, daß schon ausgeführte Decken wieder heruntergerissen wurden, um im «guten Geschmack» ornamentiert zu werden. Mit Recht konnte Gerli sagen[37], daß das Jahr 1776 das eigentliche Dekorationsjahr für Mailand im Sinne des Klassizismus wurde. Außer den Innenausstattungen der zahlreichen Villen und Paläste — und die Bautätigkeit der Zeit war sehr rege —, die Schüler und Anhänger Albertollis ausführten, stammen die Stuckdekorationen folgender Paläste[38] von des Künstlers eigener Hand: Palazzi Belgiojoso, C. Casnedi, C. Arconati und C. Greppi[39].

In den Jahren 1775—79 erbaute Piermarini in Monza bei Mailand das kgl. Lustschloß, und wiederum wurde Albertolli die Oberleitung der Innendekoration und die Ausführung der Stuckarbeiten übergeben[40].

Es ist seit der Ermordung des Königs Humbert im Park zu Monza niemand mehr gestattet, den Palast zu betreten. Nach den Stichen Albertollis aber und den photographischen Aufnahmen[41] der Säle zu urteilen, gehören diese Dekorationen zu den schönsten, die der Künstler geschaffen hat.

Im Jahre 1772 hatte man begonnen, die alte Königsburg zu Mantova[42] für den Erzherzog Ferdinand von Oestreich zu restaurieren und neu einzurichten. Paolo Pozzo war unter Piermarinis Oberleitung mit der Aufgabe betraut worden. 1779 erhielt Albertolli den Auftrag, die Innenausstattung der Galleria vecchia (heute Sala degli Arazzi) im Appartamento Ducale zu entwerfen und Modelle für die Stuckarbeiten zu schaffen. Stanislao Somazzi aus Como und vier andere, von Albertolli gesandte

---

[37] Gerli, Opuscoli, Vorrede zu Teil 2.

[38] Bianconi, Nuova Guida di Milano. — Bossi, Guida di Milano. — Pirovano, Nuova Guida di Milano.

[39] Einige Decken des Pal. Belgiojoso sind wiedergegeben im Werke Albertollis: I, 13 u. 16, die Hauptdekoration des Pal. Casnedi: I, 18, Decken des Palazzo in Monza: I, 11, II, 1 u. 3.

[40] Siehe Anhang.

[41] Einige Säle des Monzaer Schlosses sind aufgenommen vom photograph. Institut «Montabone» in Mailand.

[42] Vgl. Antoldi, Guida pel forestiere di belle arti nella città di Mantova. — Susani, Nuovo prospetto di Mantova. — Arte Italiana dec. ed. ind., 1905, S. 34 ff.

Stuckateure führten die Entwürfe aus, und die Arbeiten fanden, zumal bei den Behörden, ungeteilten Beifall. Für seine Mühe forderte und erhielt Albertolli 10 Gigliaten (ungefähr 160 Lire) und 25 Gigliaten für Reiseauslagen[43].

Mit diesen Dekorationen hatte Albertolli seine Hauptwerke geschaffen. Wohl führte er in den nächsten Jahren noch einige kleinere Aufträge aus, wie z. B. die Ausschmückung der Kirche in Rancate im Mailändischen[44], im übrigen aber hörte er nunmehr auf, als ausübender Künstler tätig zu sein, um sich einer anderen Arbeit zu widmen.

Ende des Jahres 1775 hatte Maria Theresia in Mailand die Gründung einer Akademie der bildenden Künste beschlossen, und noch im selben Jahre erhielt Albertolli die Berufung zum Leiter der Ornamentschule. Dieses Amt, das er im Januar 1776 antrat, scheint in den ersten Jahren seine Zeit nicht sonderlich ausgefüllt zu haben. Sehen wir doch den Künstler gerade Ende der siebziger Jahre am regsten mit dekorativen Arbeiten beschäftigt. Bald aber wuchs die Zahl der Schüler mehr und mehr, und Albertolli war gezwungen, sein Hauptaugenmerk auf die Ornamentschule zu richten. So gab er denn Anfang der achtziger Jahre seine Arbeiten als Dekorateur fast vollständig auf, und damit begann für ihn eine neue Periode, die Zeit der Lehrtätigkeit.

Die erste Aufgabe, die an Albertolli als Lehrer herantrat, bestand darin, gute Vorbilder für den Zeichenunterricht zu schaffen. Die alten Exemplare genügten den Ansprüchen der stetig größer werdenden Schule längst nicht mehr, und ebensowenig war es Albertolli möglich, jedem einzelnen Schüler Motive und Ornamentformen vorzuzeichnen, wie er es anfänglich getan hatte. Daher sah er sich gezwungen, selbst ein Vorlagenwerk herauszugeben, und er benutzte dazu, in richtiger Erkenntnis der Forderungen seiner Zeit, die Entwürfe seiner in Mailand ausgeführten Dekorationen.

Der Versuch gelang über Erwarten, und schon die erste Sammlung, die unter dem Namen «Ornamenti diversi . . .» 1782 erschien, fand überall günstige Aufnahme. Graf Wilzeck, der Gouverneur von Mailand, dem das Werk gewidmet war, schickte einen Abdruck an den Fürsten Kaunitz. Dieser wiederum veranlaßte, daß ein handgemaltes Exemplar dem Kaiser Joseph II. vorgelegt wurde, und schrieb darauf an

---

[43] Siehe Anhang.

[44] Bombognini, Antiquario della Diocesi di Milano, 3. Ausg., S. 124.

Wilzeck die anerkennenden Worte[45]: «Potrà V. E. compiacersi assicurare pertanto l'Albertolli della Sovrana accettazione, nonchè della fiducia in cui siamo ch'esso continuerà ad impiegarsi utilmente nella sua destinazione.» Man wird diesen Worten um so größeres Gewicht beilegen, als gerade in jener Zeit die Produktion an solchen Kupferstichwerken überaus lebhaft war. Freilich war man sonst gewöhnt, Wiedergaben antiker Ausgrabungen zu finden, während Albertolli den Mut hatte, seine eigenen klassizistischen Dekorationen im Stich zu verbreiten.

Es war natürlich, daß Albertolli dem ersten Band einen zweiten, der fünf Jahre später erschien, und bald darauf noch einen dritten folgen ließ. 1787 erschien, wie der erste Band im Selbstverlag: «Alcune decorazioni di nobili Sale ed altri Ornamenti . .»; 1796: «Miscellanea per i giovani studiosi del disegno . .»[46]. Die Entwicklung, die wir in diesen drei Folgen beobachten können, ist eigenartig. Es ist die Entwicklung vom Dekorateur zum Lehrer, vom ausübenden Künstler zum Pädagogen.

Der erste Teil bringt ganze Deckendekorationen, sowie im Zusammenhang damit und als Erläuterung dazu Einzelheiten ornamentalen Charakters. Im zweiten Teil finden wir nur drei Decken wiedergegeben. Dagegen spielen Details, wie Türen und Kamine, eine größere Rolle, ja es werden sogar als unmittelbare Vorlagen für den Lernenden, wie für den ausübenden Künstler zwei Kapitäle der Sammlung eingefügt. Noch aber fand Albertolli seine Werke nicht vollkommen für den Schulgebrauch geeignet. Er beobachtete die größere erzieherische Wirkung von einfacheren Ornamenten und stattete daher den dritten Teil in erster Linie mit Füllungen, zum Teil sogar abgezeichneten Renaissancefüllungen aus. Außer einfachen pflanzlichen Details gab er nunmehr auch natürliche Motive und fügte schließlich noch Vorlagen für Köpfe bei, um das Werk vollständig zu machen. Diese Köpfe zeichnete sein Sohn Raffaele nach antiken Mustern; sie sollten, wie ausdrücklich gesagt wird, den Künstlern als Vorlagen dienen. Folgerichtig weiterdenkend kam Albertolli schließlich dazu, alles Ueberflüssige, Unbrauchbare wegzulassen, und so schuf er als letztes das Werk, das von allen seinen Sammlungen die weiteste Verbreitung gefunden und in pädagogischer Hinsicht den größten Einfluß ausgeübt hat: 1805 erschien der «Corso Elementare di Ornamenti architettonici . .[47]».

---

[45] Siehe Anhang.
[46] Siehe Anhang.
[47] Siehe Anhang.

Ungefähr 25 Jahre lang hatte sich Albertolli nur seiner Schule und der Herausgabe der Ornamentwerke gewidmet, ohne irgend welche bedeutenderen Arbeiten als Innen- oder Außenarchitekt zu schaffen. Erst wieder im Jahre 1805 erhielt er von dem Grafen Don Gaetano Melzi den Auftrag, den alten Palast auf dem Corso di Porta nuova (heute Via Manzoni 40)[48] zu restaurieren und auszubauen. Noch im selben Jahre entwarf Albertolli die Fassade, sowie die Pläne für die Innendekorationen. Diese Fassade ist die einzige bedeutende Architekturarbeit, die Albertolli geleistet hat. Ihrer einfachen Verhältnisse, ihrer großen, klaren Linien wegen fand sie viele Bewunderer und zahlreiche Nachahmer in Mailand. Ein Jahr später errichtete Albertolli ein Denkmal für den Marktplatz zu Lodi zur Erinnerung an den Sieg Napoleons über die Oestreicher.

Da man mit seiner Erwähnung unter der strengen Herrschaft Oestreichs politisch Anstoß erregt hätte, finden wir in keiner der beiden Autobiographien und daher auch in keiner anderen Lebensbeschreibung dieses Denkmal genannt[49]. Deshalb, nicht weil es besonders bedeutend wäre, sei ausführlicher darauf eingegangen.

Am 28. Juli 1806 dekretierte Eugen Napoleon die Errichtung von Denkmälern an allen Stellen, wo Napoleon größere Siege errungen hatte. Die mailänder Hochschule erhielt den Auftrag, für die in Arcole, Castiglione, Mantova, Lodi und Rivoli zu erbauenden Denkmäler verschiedene Professoren auszuwählen. Albertolli wurde mit dem Entwurf des Denkmals zu Lodi betraut. Zwei Entwürfe sind uns erhalten. Der erste zeigt auf vier Stufen einen länglichen, prismatischen Unterbau, auf dem sich über vier Kugeln ein zweiter quadratischer Sockel erhebt, der den 22 Braccien (ungefähr $7^1/_3$ m) hohen Obelisk trägt. Dieses äußerst vornehm wirkende Denkmal sollte sich 42 Braccien (ungefähr 14 m) hoch auf der berühmten Addabrücke erheben. Es wurde jedoch nicht ausgeführt, da der Kostenvoranschlag die bewilligte Summe von 20 000 Lire weit überschritt. Albertolli schuf daher einen zweiten Entwurf, einfacher und kleiner, gut in den Verhältnissen, aber lange nicht von der edlen Wirkung des ersten. Auf fünf Stufen steht der quadratische Sockel, auf diesem ein mit Reliefdarstellungen geschmückter, zylinderförmiger Mittelbau, der als Krönung eine Trophäe trägt. Vier Adler mit halbgeöffneten Flügeln sitzen auf der Deckplatte des Sockels.

Dieses Denkmal wurde auf dem Marktplatz zu Lodi 1808/09 errichtet. Es kostete 23716,12,5 Lire nach einer Rechnung vom 22. Juli 1809.

---

[48] Nicht zu verwechseln mit der Villa Melzi an der Via Manin in Mailand, erbaut von Bareggi.

[49] Siehe Anhang.

Albertolli erhielt 50 Napoleon d'or für Entwurf und Leitung. — Die Einweihungsfeierlichkeiten fanden am 13. Mai 1809 statt; am 17. April 1814 jedoch, an dem Tage, an dem die Franzosen den Oestreichern Lodi räumen mußten, wurde es von Mazzola, dem französischen Ingegnere d' Uffizio zerstört. Nur einige wenige Ueberreste sind erhalten geblieben. —

Schon aus der Tatsache, daß Albertolli mit dem Entwurf eines der Siegesdenkmäler betraut wurde, wie aus den Briefen, die er während der Ausführung mit den Behörden wechselte, geht hervor, daß er sich unter Napoleonischer Herrschaft im gleichen Maße der allerhöchsten Gunst erfreute, wie unter der östreichischen Regierung. War doch der intime Freund Napoleons, der Herzog Francesco Melzi d' Eril [50], Albertollis erklärter Gönner und Beschützer. Und eine örtliche Ueberlieferung berichtet, daß sich sogar Napoleon gerade für den Albertollischen Palastbau besonders interessierte, wofür indessen keine urkundlichen Beweise bekannt sind.

Reiche Ehrungen und Auszeichnungen trug Albertolli in diesem Jahre davon. Als Vertreter der Akademie wohnte er der Kaiserkrönung Napoleons zu Monza bei (26. Mai 1805). 1809 wurde er Ritter der eisernen Krone, nachdem er vorher zum Mitglied der «Commissione del Pubblico Ornato della Capitale del Regno d' Italia» ernannt worden war [51]. Von der Tätigkeit dieser Kommission hören wir allerdings nur wenig, kaum daß wir sie in den Staatsarchiven erwähnt finden [52].

Außer diesem Ehrenamte hatte Albertolli in allen Preisrichterkollegien Sitz und Stimme, sei es, daß über die alljährlichen Preisaufgaben oder über die Arbeiten der nach Rom geschickten Stipendiaten geurteilt wurde [53].

37 Jahre lang übte Albertolli sein Amt als unermüdlicher Lehrer und Förderer der Jugend aus, bis ihn eine Augenkrankheit zwang, das Gesuch um Pensionierung einzureichen. Bestimmend dafür mag auch der Schmerz über den frühen Tod seines einzigen Sohnes Raffaele gewesen sein, um so mehr als ihn dieser als «Aggiunto» an der Schule unterstützt hatte. Eine kurze Krankheit hatte Raffaele Albertolli in der Blüte der Jahre im Januar 1812 dahingerafft.

---

[50] Bemerkenswert sein Briefwechsel mit Napoleon: Gio. Melzi, Memorie-Documenti.

[51] Siehe die Dekrete vom Mai 1805 gez. Napoleon, vom 26. Januar 1807 vom Ministero dell'Interno, vom 8. Oktober 1809 von Napoleon, sämtlich zitiert bei Oldelli, Diz. stor. mag.

[52] Archivio d. St. di Milano, Studi, Pitt., Accad. . . . Busto 446.

[53] Siehe Anhang Nr. 56.

Am 12. Dezember 1812 wurde das Gesuch Albertollis durch ein kaiserliches Dekret[54] genehmigt und ihm die Pensionierung mit vollem Gehalt von 3070,70,9 Lire, das später auf 3100 Lire abgerundet wurde, bewilligt. Seinem Wunsche gemäß wurde sein Schwiegersohn und Neffe Ferdinando Albertolli sein Nachfolger als Leiter der Ornamentschule.

Doch begann mit der Pensionierung für den nun bald Siebzigjährigen noch keine Ruhezeit. Einige seiner bedeutendsten Werke, der Bau der Villa Melzi am Comersee (1810—1815), der Hochaltar in der Markuskirche (1816)[55], viele Kirchengeräte, sowie Entwürfe zu Ornaten stammen aus jener Zeit. Sein regstes Interesse aber blieb nach wie vor seiner Schule zugewandt. In keiner Sitzung des akademischen Rates fehlte er, und in den Kommissionen, denen die Arbeiten für die alljährlichen Wettbewerbe vorgelegt wurden, hatte er ein entscheidendes Wort zu sprechen[56]. Man legte Wert auf sein Urteil in kunstwissenschaftlichen Fragen[57], und gedachte man in Reden der vergangenen Epoche, wurde auf ihn hingewiesen[58] als auf den lebenden Vertreter jener Zeit, als auf einen der Vorkämpfer für den «guten Geschmack».

Nach dem Jahre 1816 hat Albertolli keine öffentliche Arbeit mehr geschaffen. Den Auftrag des Herzogs Albert, einige Säle in seinem Wiener Palast mit Stuckornamenten zu schmücken (1830), lehnte er ab, da er zu so weiten Reisen schon zu alt sei[59].

Bis ins höchste Alter hinein blieb er indessen geistig frisch, liebte die Geselligkeit, und in seinem gastlichen Haus am Naviglio[60], das er mit Frau, Kindern und umgeben von einer stattlichen Enkelschar 40 Jahre lang bewohnte, verkehrten Künstler und Schriftsteller aller Länder. Sein Interesse an dem künstlerischen Leben Mailands blieb stets rege, und seine Briefe aus jener Zeit bieten eine Fülle wertvoller Angaben. Im Jahre 1839 ist er zum ersten Mal gezwungen, den Preisrichtersitzungen fern zu

---

[54] Gesuche, Erkundigungen, Genehmigung u. dergl., die die Pensionierung Albertollis betreffen, befinden sich in großer Anzahl auf dem Archivio d. St. di Mil. unter Tesoreria-Pensioni, Albertolli. Ebenda auch das kaiserliche Dekret, wiedergegeben im Anhang.

[55] Siehe Anhang.

[56] Siehe Anhang.

[57] So kam z. B. die heute allgemein (auch im Cicerone) anerkannte, aber langbestrittene Ansicht, daß die Fassade des Doms zu Como den Rodari zuzuschreiben sei, hauptsächlich durch Albertolli zum Sieg. Daher wird selbst in den neuesten Arbeiten der italienischen kunstw. Literatur an dieser Stelle meist auf das Urteil Albertollis Bezug genommen.

[58] Siehe die Reden, die alljährlich an der Akademie gehalten wurden, bes. die des Jahres 1823, mitgeteilt in den Atti Accademici . . . a. a. O.

[59] Siehe Brief an Nobile vom 25. Feb. 1837; Boll. stor. 1888, S. 171.

[60] Siehe Anhang.

bleiben. Noch in demselben Jahre, am 15. November 1839, rafft ihn der Tod nach nur vierwöchentlicher Krankheit dahin[61]. Er erreichte das hohe Alter von 97 Jahren, 3 Monaten und 21 Tagen. Begraben wurde er auf dem heute verschütteten Cimitero di Porta Comasina[62]. Auf dem uns erhaltenen Grabstein lesen wir die Inschrift:

A Giocondo Albertolli
Cavaliere della Corona Ferrea
Nell' Accademia di Belle Arti
Professore d'Ornamenti
Del Rigenerato Buon Gusto
Immortale
Padre Amico Cittadino
Per Patriarcale Virtù Venerando
M. di XCVII e Mesi III.
Il XV Novembre MDCCCXXXIX
Le Figlie il Fratello il Nipote e Genero
Piangenti
P. P.

Ueber Jahr und Tag seines Todes finden sich die verschiedensten Angaben, und fast in keinem Künstlerlexikon wird das richtige Datum angegeben. Doch besitzt das Archivio Civico in Mailand den Totenschein, wonach Albertolli am 15. November 1839 gestorben ist, und ein gleiches bestätigt ein Vermerk im Archiv der Markuskirche[63], zu deren Parochie Albertolli gehörte.

Deutliche Beweise des hohen Ansehens, in dem Albertolli bei seinen Zeitgenossen stand, hat er sein Leben lang erfahren. Schon 1783 hatte ihn die florentiner Hochschule zum Ehrenmitglied ernannt, 1802 folgte Verona, 1818 die Akademie zu Carrara, 1815 übersandte ihm Canova selbst das Ehrendiplom von S. Luca zu Rom, und 1836 erhielt er zugleich mit einem Schreiben des Fürsten Metternich[64] das der Wiener Akademie.

So war es natürlich, daß die Nachricht von seinem Tode überall lebhafteste Teilnahme fand. Zahlreiche Zeitschriften widmeten ihm Nach-

---

[61] Seine Frau, die ihm elf Kinder geschenkt hatte, war ihm nach 66jähriger Ehe 1835 im Tode vorausgegangen.

[62] Vgl. Forcella, Iscrizioni ... Band II, S. 64. — Casati, Collezione ... Band III, S. 221. — Im «Milano ed il suo territorio», Bd. I, S. 425, ist irrtümlich der «Gentilino» angegeben.

[63] Siehe Kirchenregister, Volume Nr. 5, tavola 13.

[64] Wiedergegeben in der Gazzetta ticinese 1839, Nr. 48.

rufe. Die Grabrede des derzeitigen Segretario Fumagalli wurde in der Biblioteca Italiana (1839), wie in der Zeitschrift il Glissons . . . (1839, Nr. 98) wiedergegeben; die Gazzetta di Milano (1839, Nr. 321 und 327), Gazzetta ticinese (1839, Nr. 47 und 48), sogar Schorns Kunstblatt (1840, Nr. 5) gedachten des Toten in ehrenden Worten. Im Repubblicano (1839, Nr. 48) finden wir ein Sonnet «in morte dell' illustre Cavaliere Gioc. Albertolli, Luganese», ein anderes Loblied in Polidori, Viaggio pel Lago di Como a Bellagio.

Seine äußere Erscheinung ist uns in Werken seiner Freunde und Schüler, in Büsten und vorzüglichen Kupferstichen erhalten. Albertolli war hochgewachsen, eine stolze, aufrechte Erscheinung, die auch hohes Alter nicht zu beugen vermochte. Langes weißes Haar fiel ihm über die Schulter und erhöhte das Aussehen des Ehrwürdigen, gemildert freilich durch seine freundlichen, Herzensgüte verratenden Augen. Güte und Milde sind seine eigentlichsten Eigenschaften, gepaart mit einem scharfen, bis ins höchste Alter ungetrübten Verstand und einer ausgeprägten Empfindung für Rechtlichkeit. «Pel mio naturale pacifico temperamento», schreibt er einmal an seinen Freund Nobile [65], «non mi sento mai dominato da cattivo umore . . . quindi odio con nessuno, vendette con nessuno . . . cercando solo di rendermi capace nell'arte mia . . ., sperando con questi sentimenti di vivere in pace tutta la mia vita.»

Seiner Familie ein treuer Vater und Berater, seinen Freunden ein stets bereiter Freund, hatte er eine offene Hand für alle, die sich an ihn wandten. Zahlreiche ins Unglück geratene Künstler dankten ihm den Wiederaufbau ihrer Existenz.

Politisch ist Albertolli nie hervorgetreten. So stürmisch es in jenen Jahren auch zuging, er lebte in seiner eigenen Welt des Künstlers. Während Piermarini, mit dem ihn die engste Freundschaft verband, aus politischer Verärgerung bald nach jenem feierlichen Eidschwur, in welchem die Professoren der Akademie «odio eterno al governo dei re, degli aristocratici ed oligarchi» schwören mußten, Mailand, die Stätte seiner Wirksamkeit, auf immer verließ, blieb Albertolli, unbekümmert um Regierungsform und Regierende, stets seiner Tätigkeit und seiner Heimat getreu. Selbst in den Jahren der Revolution steht er den politischen Vorgängen gleichgültig gegenüber, bedauert höchstens, daß die leitenden Männer für alles andere als für Kunst Interesse hätten: «.... Assemblée,

---

[65] Pietro Nobile, mit dem Albertolli regen Briefwechsel unterhielt, Landsmann von Albertolli, war Kgl. Hofbaumeister in Wien. Dieser Brief findet sich mit zahlreichen anderen, zum Teil schon zitierten im Boll. stor., 1888, und stammt aus dem Jahre 1838. Siehe auch Anhang.

Deputati, Camerali, Guerra, Pace, Rivoluzioni, Incoronazioni ecc., ecco quali sono gli affari che ora interessano i nostri Cittadini . . . .» schreibt er, halb erstaunt, halb entrüstet, im Jahre 1790[66]. Mit dem gleichen Interesse beteiligt er sich an den künstlerischen Vorbereitungen, die zur Feier der Proklamation der Repubblica Cisalpina getroffen werden, wie er Denkmäler entwirft, die die Siege Napoleons verherrlichen sollen. Er nimmt an den Einladungen des Gouverneurs Wilzeck teil, er wohnt als Vertreter der Akademie der Kaiserkrönung Napoleons I. bei und macht ein anderes Mal dem Fürsten Metternich seine Aufwartung. Niemals lesen wir in seinen Briefen von irgend einer Parteinahme. Nicht aus Charakterlosigkeit, vielmehr, weil ihn politische Dinge nicht kümmern, lebt er gleich ruhig unter östreichischer, republikanischer, napoleonischer und neuöstreichischer Regierung.

Albertolli hinterließ bei seinem Tode wohlgeordnete Verhältnisse. Der Gehalt, den er als Professor bezog, war freilich nicht groß, und um Bewilligung einer freien Wohnung in Mailand hat er sich lange herumstreiten müssen[67]. Sogar sein Freund Gius. Bossi hatte sich deshalb persönlich beim Vizekönig verwandt, ohne daß Albertolli je zu seinem Rechte gekommen wäre. Immerhin durfte er wohl sagen: «se fossi stato tenace nello spendere, sarei divenuto ricco». In Lugano, wie in seinem Heimatsdorfe Bedano besaß er je ein Häuschen, das er selbst gebaut hatte. Außer diesen hinterließ er seinen fünf überlebenden Kindern die für die damalige Zeit stattliche Summe von 200 000 Lire[68]. Wie gut Albertolli zu rechnen verstand, können wir aus einem von ihm geschriebenen Ausgabenbuch[69] ersehen, das uns fast wie ein Tagebuch anmutet. Von seinen Wanderungen erzählt er hier, und es ist ergötzlich, wie er von den gemachten Ausgaben stets eine Summe abzieht, die er sicher für seine während der Reise gezeichneten Skizzen erhalten werde. Ein anderes Memorienbuch[70] aus dem Jahre 1829 «zu lesen nach meinem Tode», beginnt mit den Worten: «prima di tutto io non devo niente a nessuno, e molti devono a me, come si vede dal mio libro . . . .» Dies war stets sein Grundsatz gewesen.

---

[66] Brief an Pozzi, wiedergegeben in der Zeitschr. La Ricreazione 1893, Nr. 1.

[67] Die betreffenden Eingaben sind im Archivio d. St. di Milano, Tesoreria-Pensioni . . . Betreffend die Bemühungen Bossis siehe Arch. Stor. Lomb. 1888.

[68] Siehe Brief Ferdinandos: Boll. stor. 1888, Oktoberheft.

[69] Vorh. im Museo Cantonale Lugano. Im selben Buch auch Ausgaben und Rechnungen, die er für Piermarini während des Baues der Skala machte.

[70] Dieses Memorienbuch stellte mir Herr Avvocato Tognetti, Bedano, u. a. gütigst zur Verfügung. Es enthält außer Angaben über Familienereignisse in der Albertollischen Familie wertvolle Angaben über Arbeiten Albertollis und diente mir stets zur Kontrolle der Jahreszahlen, Städte, in denen Albertolli sich aufhielt und dergl.

Albertollis künstlerischer Nachlaß befindet sich heute zum größten Teil im Besitz des Herrn Avvocato Dom. Tognetti zu Bedano, eines Schwiegerenkels des Künstlers. Außer einigen von Albertolli selbst geschriebenen Familienbüchern und zahlreichen an ihn gerichteten Briefen werden hier eine große Anzahl von Ornamentzeichnungen, Entwürfen zu Dekorationen, Studienblätter und dergl., meistens Zeichnungen für seine Werke, aufbewahrt. — Ein noch unveröffentlichter Entwurf zu einer Deckendekoration wird in der Sala dei Disegni in den Uffizien aufbewahrt, die beiden Denkmalentwürfe gehören dem Museo Civico in Lodi, während die Platten der Stichwerke von der Accademia di Belle Arti, Milano erworben wurden.

Zahlreich sind die Denkmäler, die Albertolli gesetzt wurden. Eine Büste des Künstlers befindet sich im Palazzo Civico zu Lugano (Entwurf von Labus), eine andere in der Villa Nava zu Monticelli, eine dritte in der Skulpturengalerie der Villa Melzi zu Bellagio (Entwurf von Nesti). Dort ist auch an der Rückseite des Schlößchens ein Reliefbildnis Albertollis aus Marmor angebracht, als Gegenstück zu dem des Herzogs Melzi d'Eril.

Weitere Wiedergaben und Porträts sind: Oelbild des Prof. Mazzola; Oelbild, das den Atti Academici 1837 zufolge Carlo Gerosa der mailänder Akademie schenkte, Pastellbild aus dem Jahre 1835, Stich des Pietro Ferri (Tafel 1), Zeichnung und Lithographie des Gius. Cornienti aus der Raccolta Morbio 1803, Zeichnung des Pietro Anderloni und Lithographie darnach 1828 (Lithog. Vasalli).

Im oberen Säulenhof der mailänder Brera, in der Albertolli gelehrt hatte, errichteten ihm seine Mitbürger ein überlebensgroßes Denkmal (Entwurf von Luigi Marchese)[71], und als man daran ging, den Cimitero Monumentale zu einer Art Ruhmeshalle auszugestalten, erhielt auch dort Albertolli eine Gedenktafel[72]. Kurz zuvor war eine Denkmünze[73] geprägt worden, die auf der Vorderseite sein Porträt zeigt und auf der Rückseite die von Gius. Pozzone gewidmeten, stolzen Worte trägt:

I Maestri
Del Bell' Ornare
Per Tutta la Culta Europa
Furono Discepoli
Di Lui!

[71] Siehe Elenco dei Sottoscritti mit einem Stich der Statue.
[72] Guida del Famedio nel Cim. Mon. di Milano.
[73] Im Besitz des Gabinetto numismatico in Mailand.

DAS WERK ALBERTOLLIS.

ORNAMENT.

WENN irgendwer einer Kunstgattung seiner Zeit das Gepräge verlieh, so Albertolli der Ornamentik und Dekoration des italienischen Klassizismus. Während in Frankreich unter der Regierung Ludwigs XVI. zahlreiche vorzügliche Ornamentiker an der Arbeit sind, steht Albertolli, dessen Haupttätigkeit in die Jahre 1774—96 fällt, in dieser Zeit in Italien allein[74]. Keiner seiner Zeitgenossen hat einen ähnlichen Einfluß auf die Entwicklung des italienischen Ornaments ausgeübt wie er, und keiner seiner klassizistischen Nachfolger in Italien ist über ihn hinausgegangen[75].

Es wurde schon bemerkt, daß um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine mächtige Bewegung einsetzte, die, wie auf allen Gebieten der Kunst und Literatur, auch auf dem Gebiet der Ornamentik Rückkehr zur Ruhe, Rückkehr zur Strenge verlangte[76]. Man wollte Einfachheit um jeden Preis, wollte jeden Ueberschwang und jede Ueberladung entfernt wissen. Durch das Studium und die Nachahmung der Alten glaubte man, dies alles erreichen zu können, und so suchte man denn die antike Kunst in Athen und Rom, in Pompeji und Paestum und ihre Anfänge schließlich in Etrurien und Aegypten. Als ungefähr ersten Ausdruck dieses Strebens nannten wir die Werke Piranesis[77]. Es ist bezeichnend für ihn, daß er nach Rom zog, wo er die antiken Baureste mit unerschöpflicher Geduld studierte und sie in Kupferstichen festhielt. Seit 1741 erschienen

[74] Siehe Anhang.

[75] Siehe Anhang.

[76] Vgl. Guilmard, Les Maitres Ornemanistes. — Hirth, Das deutsche Zimmer. Ferner die unter Anmerk. 5 zitierten Werke.

[77] Guilmard, a. a. O. I, S. 334. — Schmid, Kunstgesch. des 19. Jahrhunderts.

die Antichità Romane, eine Sammlung, die schließlich 29 Bände mit ungefähr 2000 Stichen umfaßte, an denen später auch Piranesis Sohn mitarbeitete. Diese Blätter trugen sehr dazu bei, römische Architektur und Dekoration zu verbreiten, vor allem aber erweckten sie Lust und Liebe zum Studium der römischen Kunst. Freilich war Piranesi noch nicht so gewissenhaft in der Wiedergabe wie die späteren Klassizisten, er nahm niemals genaue Aufnahmen und Messungen dessen vor, was er zeichnete; lediglich auf malerische Wirkung seiner Blätter kam es ihm an. Und ebenso stand er, was das Technische des Zeichnens anbetrifft, noch durchaus auf dem Boden der vergangenen Epoche. Sein Strich ist weich, nicht exakt, nicht genau; ungleich mehr als auf scharf gezogene Linien legte der Künstler Wert auf die malerische Wirkung der gegeneinandergesetzten Flächen.

Neben diesen römischen Einflüssen wurden, wie angedeutet, «etruskische» Vorbilder maßgebend, wobei man unter «etruskisch» alles verstand, was von der Antike auf toskanischem Boden gefunden wurde [78]. Dann machten sich die Aufdeckungen von Herculaneum und Pompeji geltend, und sogar chinesische Motive werden wieder beliebt. In den 60 er Jahren jedoch überwiegen vor allem hellenische Einflüsse, wesentlich hervorgerufen durch die Publikation des David Leroy (1758) und das bedeutendere Werk der beiden Engländer Stuart und Revett über die baulichen Reste Griechenlands (1762). Freilich verwendet man die griechischen Formen nicht immer stilgerecht, vielmehr mißversteht man sie sehr oft, zumal in ihren Proportionen, und es entstehen so die merkwürdigsten Ornamente. Der typische Vertreter dieser Epoche, die man à la Grecque zu nennen pflegt, ist Petitot, der schon erwähnte Lehrer Albertollis und zugleich sein unmittelbarer Vorgänger. Er gebraucht Motive aus all den Stilen, die man auf der Suche nach klassischen Formen aufgestöbert hatte. Zwar herrschen im allgemeinen römische, in seiner berühmten «Mascarade à la Grecque» absichtlich und, wie schon gesagt, vielleicht ironisierend griechische Motive vor, doch finden sich in seinem Formenschatz ebensogut auch phantastische Wesen, fremdländische Geflechte, chinesische Tücher und «ägyptische» Figuren.

Was seine Linienführung anbetrifft, so ist sie schärfer als die Piranesis, im übrigen liebt es Petitot, graziöse, schmeichlerisch anmutige Linien zu ziehen, und in diesem Bestreben zeigt er oft ganz eigenartige Verschlingungen und Kurven. Seine Füllungen sind nicht symmetrisch komponiert, vielmehr erscheinen sie spielerisch hingeworfen und sollen

---

[78] Schmid, a. a. O. I, S. 20.

in erster Linie malerische Wirkungen hervorbringen. Seine Entwürfe zeigen manchmal derartige Mißverständnisse der benutzten Formen, daß sie überaus überraschend, ja sogar komisch wirken können. Anerkennenswert jedoch bleibt es — und darin liegt die Bedeutung des Künstlers —, daß er den Wunsch seiner Zeit erkannte, ihn in die Tat umsetzte und seine Ornamentik von barocken Formen konsequent freigehalten hat.

Die Tatsache, daß für die italienische Ornamentik des Grecquestiles ein Franzose als typischer Vertreter herangezogen werden mußte, beweist, wie stark inzwischen der französische Einfluß geworden war. Und in der Tat, in ihrem innersten Wesen ist die italienische Ornamentik zu Beginn der Zopfperiode noch genau so französisch, wie es das italienische Rokoko gewesen war. Wie nunmehr die Italiener erst von den Franzosen ihre Altertümer schätzen lernten[79], so wird auch im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts französischer Einfluß und Geschmack mehr und mehr maßgebend. Italienische Dekorateure lernen in Paris, man arbeitet nach französischen Entwürfen, und französische Professoren lehren an italienischen Akademien. Nach 1770 aber vollzieht sich in der Ornamentik eine zweite sichtbare Wandlung. Im allgemeinen wird das Ornament feiner in der Linie, an die Stelle schülerhafter Nachahmung fremder Motive tritt gutes Verständnis und formengerechte Verarbeitung. Für die italienische Ornamentik im besonderen aber bedeutet diese Zeit noch mehr, bedeutet sie die Befreiung von französischem Einfluß. Die italienische Zierweise geht von jetzt an ganz deutlich ihren eigenen Weg und unterscheidet sich, wie wir noch eingehender darlegen werden, von Grund aus von der französischen Auffassung.

Die Führerrolle der neuen italienischen Ornamentik fällt in diesen Jahren Giocondo Albertolli zu, der fast gleichzeitig mit der allgemein zu beobachtenden Stil- und Geschmackswandlung seine Haupttätigkeit beginnt. Mit der Betrachtung der Albertollischen Zierweise besprechen wir das Ornament des italienischen Klassizismus überhaupt.

Motive.

Untersucht man die Ornamentik irgend einer Stilepoche, so wird zuerst die Frage beantwortet werden müssen, welcher ältere Formenkreis etwa maßgebend und vorbildlich für die Wahl der Motive gewesen ist. In besonderem Maße gilt dies von einem abgeleiteten Stil, wie es der klassizistische ist, der nur wenig neue Ornamentformen geschaffen hat.

[79] Gurlitt, a. a. O. V, I, S. 509.

Wir sagten, daß Albertolli einen neuen Weg ging und eine andere Richtung einschlug, als die gleichzeitigen französischen Ornamentiker. Diese Beobachtung bestätigt sich schon bei der Betrachtung der maßgebenden Vorbilder. Die Ornamentkünstler des französischen Klassizismus schöpften ihre Anregungen hauptsächlich aus den Grotesken der Hochrenaissance, wie sie Raffael und seine Nachfolger unter dem Einfluß[80] der neu aufgedeckten Thermen des Titus in klassischen Formen in den Loggien des Vatikan ausgebildet hatten. Nächstdem werden die Dekorationen in Art der pompejanischen Wandmalereien maßgebend für den französischen Ornamentstil Louis XVI. Albertolli dagegen weist diese Art weit von sich[81]. Diese feingliedrigen, nicht immer symmetrischen Ornamentgebilde sind ihm zu tändelnd, erscheinen seinem mehr zum Pathetischen hinneigenden Charakter nicht ernst genug. Ganz andere Formengebiete sind es, die ihm vorbildlich erscheinen und denen er seine Motive entnimmt: Der Ornamentik des späten Quattrocento, wie sie ihm in den Werken der Majano und Settignano entgegentrat, und den Formen des beginnenden Cinquecento widmet er seine Studien. Den letzteren freilich nur insoweit, als sie weder von der Art der «Grotten»-Dekorationen beeinflußt sind, noch sich zum Schweren, Barocken, «Verzerrten» weiterentwickelt haben.

In zweiter Linie ist es die römische Antike, die ihn beschäftigt und aus deren Formen er vor allem das Akanthusblatt und die Akanthusranke, sowie künstliche Motive, wie Rüstungen, Dreifüße und dergl. herübernimmt. Als drittes Moment macht sich — unbewußt und vielleicht sogar gegen den Willen Albertollis — ein zweifacher Einfluß von Frankreich her geltend. Ganz schwach und kaum wahrnehmbar wirkt das Rokoko nach, stärker schon ist der Einfluß, den das Ornament des klassischen Barockstiles in Frankreich (um 1650) ausübt.

Wenden wir uns zunächst einer systematischen Uebersicht der Albertollischen Motive zu, um dann die Art seiner Komposition zu betrachten.

Geometrische Motive werden von Albertolli sehr spärlich angewandt. Es kommen nur geometrische Bänder vor, darunter vor allem das griechische Flechtband, ferner geometrische Figuren zur Konstruktion der verschiedenen Kassettenformen.

Naturformen: Pflanzliche Motive herrschen in der Albertollischen Ornamentik unbedingt vor. Die wichtigste Rolle spielt natur-

---

[80] Burckhardt, Cicerone, 10. Auflage, S. 253.
[81] Siehe Vorrede zu Albertollis «Alcune Decorazioni . . .»

gemäß das Akanthusblatt und die Akanthusranke, die überall Verwendung finden, sei es als Kelch- oder Profilblätter, als Blattwellen oder zur Verzierung von Wulsten. Der Akanthus tritt in zwei verschiedenen Formen auf: einmal in der Art des römischen Löffelakanthusblattes, weit häufiger aber in der weichen, voll sich ergießenden, mehr naturalistischen Durchbildung, wie sie an römischen Kompositkapitälen vorzukommen pflegt. Als Vorbild für die Ranke dient das sich abrollende römische Rankenwerk, nur sind bei Albertolli die Stengel nicht kanneliert. Die Spiralen sind stets regelmäßig, niemals elliptisch gezogen, wie man es bei den französischen Ornamentikern häufig findet (Salembier). Die Stengel pflegen — ebenfalls im Gegensatz zum Louis XVI. — kräftig ausgebildet und reich von Kelchblättern begleitet zu sein. Wie aus den Akanthusrosetten Aehren hervorbrechen, so entsprießen den stengelbegleitenden Kelchblättern nach Art der Renaissanceornamentik in reicher Fülle Winden, Reben und Palmbüschel. — Die übrigen Pflanzenformen spielen eine geringere Rolle. Eichen-, Reben- und Lorbeerblätter sind vertreten, seltener lanzett- und kaktusartige Blätter. Reiche Verwendung finden Aehren, Blumen und Früchte, die bald aus Frucht- und Blumenschalen hervorquellen, bald zu Guirlanden und Gehängen gebunden sind.

Im allgemeinen sucht Albertolli die Pflanzenformen, oft sogar wenn es sich um übernommene stilisierte Typen handelt, naturalistisch zu modellieren.

Tierformen werden im Verhältnis zu den pflanzlichen Motiven ungleich seltener und meist nur in Verbindung mit diesen verwandt. — Der Löwe ist aus der Albertollischen Zierweise vollkommen verschwunden, nachdem er schon zur Zeit des Rokoko wenig Verständnis mehr gefunden hatte. Mit dem Begriff des Löwenkopfes verband man zu eng den der Fratze, und alles Fratzenhafte sollte vermieden werden. Statt seiner finden sich bei Albertolli in erster Reihe Greif und Adler, deren scharf gezeichnete Züge sich trefflich seiner klaren Linienführung einfügen. Ist der Greif dem pflanzlichen Ornament mehr unter- und eingeordnet, indem er meist Ausgang für dessen Entwicklung bildet, so tritt der Adler gewöhnlich selbständig auf. Auf Gesimsen oder in Kränzen steht er breitspurig da, den Kopf ins Profil gedreht, und bringt so die scharfe Linie deutlich zum Ausdruck. Neben Greif und Adler sind noch die kleinen Schlangen und Vögel aller Art zu erwähnen, die, wie im römischen Ornament, sich in den Zweigen und Ranken tummeln. Sie werden jedoch nur sehr sparsam verwandt. Für die Zeit bezeichnend, wenn auch eine Reminiszenz aus der vorhergehenden Epoche, ist das häufig wiederkehrende Motiv der schnäbelnden Tauben.

Auch die Tiere sind meistenteils nur stilisiert, wenn sie als Typen aus der römischen oder Renaissanceornamentik genommen sind, sonst sehr oft vollkommen naturalistisch behandelt.

Menschliche Figuren, sowie Köpfe und Masken werden wie die Tierformen zumeist dem Pflanzlichen untergeordnet und nur selten selbständig, allegorisch verwandt. Profilköpfe dienen zu Medaillonfüllungen, Faceköpfe sind gewöhnlich umgeben von anderen, meist künstlichen Motiven. Als Ausgangspunkt für die Entwicklung des pflanzlichen Ornaments liebt Albertolli Halbfiguren, deren Unterkörper aus Akanthuskelchen oder -ranken bestehen. Kinderfiguren sind gewöhnlich nackt und mit kleinen Flügeln versehen, weibliche stets mit fließenden griechischen Gewändern angetan, die mehr frei lassen als verhüllen. Sehr selten stellt Albertolli männliche Figuren dar, höchstens finden sich Faune.

Fratzen, verzerrten oder durch irgend welche Zutaten verunstalteten Masken begegnen wir ebensowenig wie grotesken Körperformen. Alles derartige wird als dem guten Geschmack zuwider streng vermieden. Dagegen sucht Albertolli seinen Köpfen einen stark antikisierenden Ausdruck zu geben, ja er kopiert seine Figuren oft unmittelbar nach römisch-antiken Vorbildern. Doch beobachten wir gar manchmal einen außerordentlich anmutigen, graziös koketten Ausdruck in Gesicht und Haltung, und dann zeigen nur noch die antiken Gewänder, was Albertolli eigentlich wollte. Hierin dürfte er wesentlich von seinem Lehrer Petitot beeinflußt sein, mit dessen Figuren die seinen in solchen Fällen große Aehnlichkeit aufweisen. Freilich fehlt ihnen stets der Einschlag von Sinnlichkeit, wie er sich bei Petitot und auch bei den französischen Klassizisten vom Rokoko her geltend macht.

Künstliche Motive: Weniger glücklich ist Albertolli in der Verwendung von künstlichen Formen, zumal wenn er sie ohne andere Motive zu Füllungen zusammenstellt. Besser ist es, wenn er Vasen, Kandelaber oder die Leier als Ausgangspunkt der Ornamententwicklung oder zur Betonung der Symmetrieachse in die Füllung einführt. Besonders häufig kommt das Füllhorn vor, das sich mit einem anderen kreuzt. Für Albertolli charakteristisch sind die flatternden Bänder in ihrer eigenartig kapriziösen Fältelung, wie wir sie zum ersten Mal bei Piranesi beobachten.

Die Formensprache Albertollis ist reich und mannigfaltig. Es kommen Motive aus allen Gebieten vor, die meisten entlehnt er jedoch der Pflanzenwelt. Alle Elemente aber, sei es nun daß sie streng stilisiert oder vollkommen naturalistisch aufgefaßt sind, werden in ihrer Form scharf umrissen und bis in alle Einzelheiten genau durchgezeichnet.

Füllungen.

Die wichtigste Rolle in der Albertollischen Ornamentik spielen die Füllungen. Es entspricht dem strengen Empfinden des Klassizisten, daß das Ornament von den Grenzen einer geometrischen Figur eingeschränkt, durch diese bedingt wird. Daher hat das unbegrenzte Flachornament überhaupt keinen Platz in der Zierweise Albertollis.

Dieselben Ornamentgebiete, aus denen Albertolli seinen Formenschatz nimmt, geben ihm naturgemäß auch Anregung für die Komposition seiner Ornamente. Die stilisierten Füllungen der römischen Antike und solche der «guten» Renaissance zeichnet er ab und studiert ihren Aufbau. Pilaster und Friese, Türeinfassungen und ähnliche begrenzte Flachornamente bilden seine Vorbilder. Vorbilder, die er freilich nicht kritiklos hinnimmt, sondern die er «nach den Gesetzen des guten Geschmacks» prüft. Wie den Formenschatz der pompejanischen Wanddekorationen, der Grotesken und Arabesken des 16. Jahrhunderts, so verachtet er auch deren oft unorganischen Aufbau und nicht immer symmetrische Komposition [82].

Erwirbt Albertolli von römischen und Renaissancefüllungen das Verständnis für die Schönheit der Linie, studiert er an ihnen den organischen Aufbau und die Verteilung der Massen, so ist seine Art der Komposition dennoch eine vollkommen andere. Dort ein nach freier Phantasie geschaffener Entwurf, hier die logisch durchdachte Konstruktion, an der der Verstand ungleich mehr Anteil hat als das Gefühl. Es liegt in der Zeit des Klassizismus begründet, daß über das naive Können der Verstand herrscht [83]. In bestimmten Gesetzen und Regeln wird «das Schöne» erkannt und festgelegt, nach bestimmten Gesetzen und Regeln entwirft Albertolli seine Ornamente.

Diese philosophierende Aesthetik, von der damals wie kaum zu einer anderen Zeit die Künstler abhingen, kommt am deutlichsten in den Werken Milizias zum Ausdruck. Dem Ornamentiker empfiehlt er höchste Einfachheit und äußerste Sparsamkeit in der Anwendung von Zierformen [84]. Vor allem aber fordert er, wie überhaupt für jedes Kunstwerk, auch für das

---

[82] Vgl. dazu das Urteil Burckhardts, Renaissance in Italien (1867), S. 217: «Im 15. Jahrhundert ist die Arabeske meist symmetrisch, d. h. die Tiere und Gegenstände sind entweder verdoppelt oder gerade vorwärts gerichtet dargestellt; im 16. Jahrhundert findet man sie malerisch verschoben, in Schrägansicht, oft ziemlich unruhig in der Wirkung.»

[83] Vgl. Gurlitt, a. a. O. V, I. S. 541.

[84] Milizia, Principi di architettura . . . 2. Ausg., Bd. I, S. 49: «sobrietà, giovani, sobrietà negli ornati . . . .» Siehe ferner Milizia, Dizionario . . . . unter dem Stichwort «Ornamenti».

Ornament als die drei wichtigsten Eigenschaften: «Simmetria», «Euritmia» und «Convenienza», wobei Euritmia unserem Worte «Symmetrie» entspricht, während Simmetria richtige Verhältnisse der Teile unter sich wie zum Ganzen, Convenienza Anwendung von nur schicklichen Formen bedeutet. Diese Gesetze hat Albertolli in seiner Ornamentik stets streng eingehalten. Dabei empfand er sie nicht etwa als über ihm stehende oder gar lästige Gewalt, vielmehr waren sie gleichsam in ihm und machten sich in seinem Schaffen ungezwungen und selbstverständlich geltend. Er erfüllte jene Gesetze als innere Forderungen seiner Zeit und seines eigenen künstlerischen Gewissens.

Aus dem Gesagten geht hervor, daß die Füllungen keinen zufälligen Charakter tragen können, sondern auch bei vollkommen naturalistischer Behandlung der Elemente sich den natürlichen Hauptlinien der geometrischen Grundfigur anpassen müssen und dementsprechend stilisiert sind. Stilisierungen nach zentraler Anlage liebt Albertolli nicht, und nur die Rosette, die allerdings sehr häufig wiederkehrt, bietet ein Beispiel für das mehrachsige Symmetriesystem. Vielmehr bevorzugt er die Füllungen, die eine kräftige Bewegung nach einer Richtung hin zum Ausdruck bringen. Daneben zeigt er das Bestreben, das Ornament nicht aus einzelnen Teilen zusammenzusetzen, sondern organisch zu entwickeln, wobei ihn seine Vorliebe für das Pflanzliche wesentlich unterstützt. Und auch hier gilt, was Burckhardt von der Renaissance sagt, auch hier «hat alles sich schlängelnde Rankenwerk eine ungemein viel bessere Bildung als die senkrecht aufsprießenden vegetabilischen Motive . . . .[85]»

In dieser Art sehr beliebt ist das Motiv der aufsteigenden Akanthusranke, wie wir es an der Decke I, 11, (13) (Anhang, Taf. 3b) beobachten können.

Aus einem reichen, kräftigen Akanthuskelche, dessen Verbindung mit dem Boden durch nach unten geschlagene, kleinere Akanthusblätter betont wird, steigt eine kräftige Wellenranke empor und läuft schließlich, spiralig sich aufrollend, in eine naturalistische Blüte aus. Rhythmisch gehen nach beiden Seiten aus stengelbegleitenden Kelchen Rankensprößlinge ab, die sich in gleicher Weise spiralförmig aufrollen und durch ihr Rückwärtslaufen der Bewegung die Gegenbewegung entgegensetzen. Aus den Kelchen kommen langstielige Blumen organisch hervor, die das Ganze zart durchweben. — Die Bewegung der Ranke ist fein empfunden, und bei alledem vermißt man nicht das Verständnis für den Reiz feinster Durchbildung der Einzelheit, wie sie der Barock niemals gekannt hatte.

---

[85] Burckhardt, Renaissance, a. a. O., S. 225.

Das Motiv der nach einer Richtung laufenden Ranke wird oft verwandt, ist aber für breite Felder nicht geeignet. In diesem Falle wird sowohl für liegende, als auch stehende Füllungen das einachsig symmetrische System eingeführt, und dieses nimmt in der Anlage der Füllungen den wichtigsten Platz ein. Zur Betonung der Symmetrieachse wird zumeist ein Kelch, eine Vase oder eine Figur in dieser angebracht, von der dann auch das Ornament den Ausgang für die Entwicklung zu nehmen pflegt.

Ein Beispiel hierfür ist die liegende Rechteckfüllung an der Schmalseite der Decke I, 6 (Anhang, Taf. 3a). Eine weibliche Halbfigur ist es, die hier die Achse betont. Unterhalb des Gürtels entwickelt sich ein Kelch, aus dem nach beiden Seiten je eine Akanthusranke hervorwächst, die sich zu einer sehr großen Spirale aufrollt und das Rechteck ausfüllt. Ueber der Brust der Figur kreuzen sich zwei Blumenzweige, die mit den anderen, den Ranken entsprossenen Pflanzen die leerbleibenden Stellen bedecken. — Was uns an diesem Ornament trotz der Harmonie, die über dem Ganzen liegt, auffällt, sind die beiden übermäßig großen Spiralen. Sie sind wohl auf Rechnung der vorhergehenden Periode des Grecquestiles zu setzen, der ja überhaupt mit den Größenverhältnissen der übernommenen Formen sehr frei umgegangen ist. So sind auch diese Spiralen nicht glücklich in den Proportionen, sie erscheinen uns vielmehr zu groß, und nur die rein gezogenen Linien, die stets sorgsam gegeneinander abgewogen sind, lassen uns darüber hinwegkommen.

Daß die Gestalt der Grundfigur keine Schwierigkeit verursacht, sehen wir an dem unregelmäßigen vielseitigen Eckfeld der Decke I, 11 (Anhang, Taf. 7). Um die Symmetrieachse zu betonen, vor allem aber, um das Aufwärtsstrebende der Füllung zu versinnbildlichen, ist hier eine aufrechtstehende weibliche Mittelfigur in das Pflanzenornament hineinkomponiert. Mit ihrem halb verwischten Lächeln, das an die Rokokozeit und den Grecquestil erinnert, mit ihrer Haltung, die halb modern anmutig, halb antikisierend steif ist, mit den unvermeidlichen griechischen Gewändern bekleidet, ist sie eine echte Albertollische Ornamentfigur. Auf dem Kopfe trägt sie ein Körbchen und hält mit erhobenen Händen, die Aufwärtsbewegung des Pflanzenorganismus wirksam verstärkend, die Fülle der Blumen und Blätter, die aus dem Korb hervorquellen. Das Rankenwerk selbst entwickelt sich aus zwei Kelchen, die unter dem Muschelpaar, das den Stand für die Figur abgibt, hervorkommen. In ruhiger Aufwärtsbewegung und sanfter Welle wachsen die Ranken zu beiden Seiten der Figur empor, schließen sich über ihr zusammen und rollen sich voneinander abgekehrt in schöner Spirale auf. Zwei kleine Seitensprößlinge am Anfang der Ent-

wicklung, sowie zahlreiche Aehren und Eichenzweige, die da und dort den Kelchen entsprießen, durchwirken die Komposition und mildern die strenge Linienführung durch ihr anmutig reizvolles Linienspiel. — Es ist dies eine der besten Füllungen, die Albertolli geschaffen hat. Sorgfältig sind die Massen gegeneinander abgewogen, und in allen Einzelheiten, wie im Gesamtaufbau kommt ein feines Gefühl für Proportionen zum Ausdruck.

Was das Verhältnis der verschiedenen Motive zueinander anbetrifft, so bestätigt es auch bei diesem Ornament die oben aufgestellte Behauptung, daß die Figuren bei Albertolli fast niemals selbständigen Charakter tragen, geschweige denn eine Handlung darstellen sollen. Dem pflanzlichen Ornament weder über- noch untergeordnet, werden sie den anderen Motiven vollkommen gleichgesetzt und üben lediglich eine bestimmte Funktion innerhalb des Organismus der Füllungen aus. Nur selten kommt es vor, daß die Figuren, ohne in engem Zusammenhang mit dem übrigen Ornament zu stehen, in die Füllung hineinkomponiert werden. Ein Beispiel dieser Art ist der Fries von II, 23 (Anhang, Taf. 4b). Zu beiden Seiten der Symmetrieachse und zu ihr hingewandt, verfolgt in den Ranken des Ornaments je ein Faun eine fliehende Nymphe. Doch ist auch hier weniger das Inhaltliche, Szenische gewollt, vielmehr sollen diese Figuren rein dekorativ, nur füllend wirken, etwa wie in den Renaissanceornamenten sich Vögel tummeln, die an Trauben picken oder Käfer verzehren. Ein wesentlicher Unterschied gegen die gleichzeitigen französischen Panneaux, innerhalb deren z. B. auf Figurentäfelchen wirklich kleine Darstellungen und Handlungen gegeben werden sollen.

Es kamen bisher nur Füllungen in Betracht, die nach einer oder mehreren Richtungen hin ein natürliches Wachstum zum Ausdruck bringen, deren Teile sich also organisch auseinander entwickeln. Diese Art ist in der Albertollischen Ornamentik vorwiegend und kommt am häufigsten zur Anwendung. Sie ist es auch, die auf die Nachfolger Albertollis den größten Einfluß ausübt und sich am längsten erhält. Daneben aber finden sich Füllungen, deren Elemente zwar auch gesetzmäßig, aber ohne organische Verbindung zusammengesetzt sind. Diese kommen besonders dann zur Anwendung, wenn es sich um Figuren handelt, deren Form ein einfaches Wachsen stören würde, also bei kleinen Feldern, Dreiecken oder Trapezen, die an den Seiten höher als in der Mitte sind.

Bei dieser Füllungsart der mehr oder weniger losen, stets aber symmetrischen Zusammenfügung und Gruppierung von Motiven treten die Einflüsse auf, die wir eingangs angedeutet, jedoch noch nicht eingehend beleuchtet haben. Neben den Formenkreisen der römischen Antike und der Renaissance macht der französische Barock im Stile Mazarin (1643 bis 1660) den Einfluß, den er auf die Formengebung des Louis XVI. in Frankreich und Deutschland ausübte, auch auf Albertolli geltend. Die Stiche des Jean Lepautre, der der Ornamentik dieser Zeit das Gepräge verlieh, fanden bei Beginn der klassizistischen Periode durch die Neuherausgabe Jomberts (1751) überall Verbreitung und Nachahmung. Desgleichen Jomberts «Répertoire des artistes» von 1765, in dem eine Fülle von Entwürfen französischer Dekorateure des 17. (und auch 16.) Jahrhunderts enthalten sind [86].

Daß Albertolli diese Stiche kannte, ist wohl zweifellos, daß er sie zu seinen Entwürfen als Vorbilder benutzte, jedoch kaum anzunehmen, da er alle Kunst, die nicht italienisch war, fast verächtlich ablehnte. Auch schreibt er nie in Briefen über diese Ornamentweise, noch gibt er sie seinen Schülern als Vorbilder oder als nachahmenswert an. Tatsächlich aber hat Albertolli, sei es nun durch Vermittlung seines Lehrers Petitot oder wahrscheinlicher, weil es eben in der Zeit lag, so weit seine zusammengesetzten Kompositionen in Betracht kommen, von dieser Stilrichtung starke Einflüsse erfahren [87].

Der Klassizismus im allgemeinen verarbeitet die Ornamentweise Lepautres und seiner Zeit derart, daß er dem Ornament die Schwere, die Massigkeit nimmt, das hohe Relief abflacht, vor allem aber Fläche oder Raum nicht mehr wie dort bis zum Ueberquellen anfüllt, sondern sparsam verziert. Dies gilt für die französischen Klassizisten sowohl, wie auch für Albertolli. Nur ist dieser weit kritischer als jene in der Uebernahme von Motiven und ahmt den Aufbau der Komposition nur dann nach, wenn er vollkommen symmetrisch und gesetzmäßig ist. Das Wichtigste aber ist, daß Albertolli — ganz im Gegensatz zu Lepautre — durch Schärfe der Zeichnung den Kontur betont, und alle anderen, seien es malerische, seien es Schattenwirkungen, die dort die Hauptrolle spielen, zurücktreten läßt.

Eine typische Füllung der besprochenen Gattung zeigt uns das dreieckige Feld der Decke I, 9. Ein weiblicher Kopf, eine Muschel, zwei

[86] Vgl. Hirth, a. a. O., S. 316 u. 360.

[87] Dabei ist nicht zu vergessen, daß der Ornamentstil Lepautre's und seiner Zeit nicht nur auf italienisch-barocken Anregungen, sondern vor allem auf dem Studium alttömischer Formengebung sich aufbaut. Vgl. Gurlitt, a. a. O. V, II, 1, S. 133.

Füllhörner mit hervorquellenden Blumen, Blättern und Früchten sind durchaus symmetrisch angeordnet. Ganz unverkennbar lassen sich französisch-barocke Einflüsse im Stile Mazarin wahrnehmen. Motive und Aufbau der Komposition weisen darauf hin, nur ist hier das Relief sehr flach und die ganze Dekoration sehr sparsam geworden.

Andere Füllungen dieser Art gehen freilich wieder auf direktes Studium des altrömischen Ornaments zurück, wie die des Türaufsatzes von Tafel II, 9 (Anhang, Taf. 8 c), zumal auch wenn es sich um Anordnung von Rüstungen und Trophäen handelt. Meist jedoch überwiegt bei nicht organischen Füllungen jener französische Charakter.

An Klarheit der Anlage, wie an Schönheit der Proportionen werden die letztgenannten Ornamente von der Füllung des Trapezfeldes von Decke I, 9 bei weitem übertroffen. In den Ecken, die den Schmalseiten anliegen, befestigt, ist eine Guirlande aus Blumen und Blättern voll in das Feld hineingehängt. In der Mitte auf der Guirlande, auch hier die Symmetrieachse betonend, steht eine Leier und wird auf beiden Seiten von zwei geflügelten Knäblein gehalten. Zwei kräftige Lorbeerzweige füllen die leeren Ecken, flatternde Bänder, die die Guirlande befestigen, beleben die Komposition. — Bei dieser Füllung sind die pflanzlichen, figürlichen und künstlichen Motive gut gegeneinander abgewogen, die Fläche gleichmäßig harmonisch geziert. Auch andere Füllungen zeigen, daß Albertolli im Gruppieren und losen Zusammensetzen von Formelementen Gutes leisten konnte. Im allgemeinen aber muß man sagen, daß diese Ornamente nicht nur an Häufigkeit des Vorkommens, sondern vor allem an Qualität hinter denen zurücktreten, die eine organische Entwicklung zeigen. Während wir hier das feine Verständnis im Abwägen der Massen bewundern, befriedigt uns bei jenen, besonders wenn nur künstliche Motive zusammengesetzt sind, das Verhältnis des ganzen Ornaments zu seinen Teilen und zu der zu füllenden Fläche nicht immer. Diese erscheint einmal zu voll, wie in Decke I, 14[88] (Anhang, Taf. 4 a), und wirkt dann unklar und verwirrend, meist aber zu leer, und das Ornament erweckt dann den Eindruck des Schwachen, Kraftlosen und, wenn jegliches vegetabilische Element fehlt, wohl auch des Steifen und Harten.

---

[88] Es ist merkwürdig, daß gerade diese Füllung so häufig kopiert wurde. Dies bestätigt, daß die Italiener das Malerische, das die Franzosen bei solchen Motiven vorherrschen ließen, nicht liebten, sondern die rein gesetzmäßige Anlage auch bei Trophäen und dergl. vorzogen. Das Gesetzmäßige dieser Komposition beruht darauf, daß die betonenden Panzer und Schilder senkrecht zur fortlaufenden Mittelachse des Bogenfeldes stehen.

Es ist zweifellos, gruppierte Ornamente, zumal Trophäen und Embleme, halten, so wenig wie mit den organisch sich entwickelnden Füllungen Albertollis, auch keinen Vergleich mit den französischen Ornamenten dieser Art aus. Dies mag darin begründet sein, daß diese Ornamente, zumal sie doch meistens aus künstlichen Motiven bestehen, keine so schöne Linienführung gestatten wie die emporwachsende oder langsam sich schlängelnde Ranke. Ferner dürfen künstliche Motive in erster Linie nicht gesetzmäßig, sondern müssen malerisch angelegt werden, und darin leisten die französischen Ornamentiker des Klassizismus entschieden Besseres als Albertolli. Denn Albertolli legt keinen Wert darauf, Flächen und Körper malerisch gegeneinander zu setzen, auch bei seinen gruppierten Ornamenten ist ihm wie stets das Wichtigste: die schöne, peinlich genaue Linie und die streng gesetzmäßige Anlage.

Zum Schluß seien noch Füllungen erwähnt, die nur dieses eine Mal in Albertollis Ornamentwerken vorkommen. Sie schmücken die Rechteckfelder der Decke II, 16. Drei, bezw. fünf weibliche Figuren führen in ruhiger, strenger Haltung einen Reigen auf. — Sehr schöne Füllungen, und deshalb besonders erwähnenswert, weil Albertolli sicher einer der ersten Klassizisten war, die dieses antike Tänzerinnenmotiv, das nachmals in den Zeiten des Empire so sehr beliebt werden sollte, zur Anwendung brachten. Die Decke, die diese Füllungen ziert, ist schon Ende der siebziger Jahre entstanden.

Bänder und Rahmen.

Wie eingangs erwähnt, kommen unbegrenzte Flachornamente und daher auch laufende Endigungen, welche sie abschließen, in der Albertollischen Ornamentik nicht vor. Endigungen, die sich auf einen Punkt konzentrieren, finden sich ebensowenig; man müßte denn Rosetten und dergleichen als solche betrachten, die jedoch fast stets als Füllornamente behandelt und auch als solche aufzufassen sind. Auch die Ornamentik der Stützenformen spielt höchstens bei den Geräten, nicht aber in der Dekorationsweise Albertollis eine Rolle. Nur mit der Ornamentik seiner Rahmen müssen wir uns noch beschäftigen.

Albertolli pflegt seine Füllungen kassettenartig, wenn auch ziemlich flach, einzusenken, und die so entstehenden Rahmenprofile mit antiken Bändern und Flachstäben zu verzieren. Selten haben diese Rahmen selbständige Funktionen, und wenn sie auch manchmal angebracht werden um Flächen zu teilen, ohne daß etwas einzurahmen ist, so spielen sie doch nicht die Rolle wie in der Dekoration des Barock und Rokoko.

Rahmenwerke vollends, wie sie die Renaissance erfand, Barock und Rokoko ihrer Eigenart entsprechend umbildeten, die sogar die französischen Klassizisten nicht immer verschmähten, würden wir bei Albertolli vergeblich suchen. Seine Rahmen sind nichts anderes als mit antiken Bändern und Blattwerk verzierte Profile.

Der Brauch, Profile derart zu verzieren, war ja niemals ganz aus der Mode gekommen. Freilich trifft für die Außenarchitektur zu, was Burckhardt sagt[89], daß «man die vegetabilische Ausdeutung, welche die reifere antike Baukunst ihren Profilen verliehen und welche schon die Frührenaissance nur sehr ungleich angewandt, jetzt (im 16. Jahrhundert) völlig preisgab». Doch hatte man nie aufgehört, im Innern antike Bänder und Blattstäbe anzubringen. An den Innendekorationen, besonders an Holz- und Stuckdecken des 16., ja sogar des 17. Jahrhunderts, finden wir sie noch, und erst um 1700 verschwinden sie fast vollkommen oder treten doch nur in ganz veränderten Formen auf.

Mit der Wiederaufnahme antiker Formen um 1750 werden auch die Blattstäbe und Bänder gründlich studiert, und in dem Maße, in dem Kartuschen und Rahmenwerke verschwinden, finden die verzierten Profile als rahmende Elemente Eingang. In Frankreich freilich weniger als in Italien, denn die französischen Klassizisten lassen ihre Profilstäbe mit Vorliebe unverziert (Neufforge vielleicht ausgenommen). Albertolli dagegen verwendet die antiken Bänder und Blattstäbe, die er besonders an altrömischen Profilen studiert, wieder in reichem Maße. Scharf gezeichnet und in ihren richtigen Proportionen — im Gegensatz zum Grecquestil — gibt er sie wieder und sucht stets nur solche zu verwenden, die dem Klassizisten als schicklich gelten[90].

Von geometrischen Bändern kommt das Mäander- und Wasserwogenband selten, sehr häufig dagegen das Flechtband vor. Die wichtigste Rolle spielt der Eierstab und das lesbische Kyma, dieses meist in der Art des römischen Akanthusblattstabes. Das dorische Kyma findet sich nicht. Blatt- und Eierstäbe werden gewöhnlich von Untergliedern, wie Heftschnüren oder Perlstäben, begleitet. Den größten Reichtum entfaltet Albertolli zur Verzierung der Wulste und an Blatt-, Blumen- und Rankenbändern. Auch bei diesen herrscht das Akanthusblatt und die Akanthusranke vor, jenes bald allein, bald in rhythmischer Abwechslung mit gestielten Früchten, Aehrenbüscheln, großblütigen Blumen u. a.

---

[89] Burckhardt, Renaissance, a. a. O., S. 71.

[90] Siehe Milizia, Principi, a. a. O., S. 51, Anm. 1, wo die «schicklichen» und «unschicklichen» Bänder aufgeführt werden. Dazu Taf. III.

Diese Bänder sind es, mit denen Albertolli seine rahmenden Profile verziert. In ihrer Anwendung begeht er, natürlich ohne sich der ursprünglichen Funktionen bewußt zu sein, kaum je einen stilistischen Fehler gegen die Gesetze der Zusammensetzung, der Richtung oder Proportion[91].

Je nach Notwendigkeit, d. h. wenn ein oder mehrere Felder einzurahmen sind, oder wenn das Ornament leichter oder schwerer ist, wird der Rahmen schmäler oder kräftiger ausgebildet. Indem Albertolli mehr oder weniger Glieder zusammensetzt, erhält er schwerere oder leichtere Rahmen und erzielt auf diese Weise sehr reizvolle Abwechslungen und Steigerungen. Für besonders betonte Rahmen, die mehrere Teile zusammenfassen sollen, wählt Albertolli neutrale, meist geometrische Bandarten oder auch einfache, naturalistisch behandelte Eichen- und Lorbeerzweige, die durch begleitende leere Streifen eingefaßt und selbst wieder kassettenartig eingesenkt werden.

Spielen Bänder und Blattstäbe in der Ornamentik Albertollis ihre Hauptrolle zur Verzierung von Einfassungen der Felder und Füllungen, so finden sie auch, freilich nicht im selben Maße, Verwendung zur Schmückung der Profile von Wand-, Tür- und Kamingesimsen. Schließlich begegnen wir auch an Gefäßen, Möbeln und Geräten aller Art zierenden oder rahmenden Bändern und Blattstäben.

Um die Ornamentik Albertollis zu verstehen, ist es gut, sie zusammenfassend mit der des französischen Louis XVI. Stiles zu vergleichen. Beide entwickeln sich aus ähnlichen Anfängen. Hier wie dort ist der nämliche Zweck, Einzelformen und Gesamtkomposition von den «Ausschweifungen» und «Bizarrerien» des Barock zu «reinigen». Und doch unterscheiden sich der italienische und französische Klassizismus ganz wesentlich voneinander. Vor allem ist das italienische Ornament, wie ja fast zu allen Zeiten, pathetischer, in gewissem Sinne größer als das beweglichere, meist zierlichere französische. — Ferner — dies hängt damit zusammen — ist das französische Louis XVI. Ornament von ganz anderen Formenkreisen beeinflußt. Einmal steht es unverkennber noch unter der starken Einwirkung des Rokoko, dann aber geht man in Frankreich bewußt auf andere Ornamentstile zurück. So sahen wir, daß die Franzosen den pompejanischen Wanddekorationen, wie den Loggien-

[91] Es ist sehr interessant zu beobachten, wie genau diese Rahmen den von Gottfried Semper gestellten Ansprüchen genügen. Siehe Der Stil. Bd. II. S. 224.

Malereien eifrigstes Studium zuwandten, während Albertolli seine Anregungen hauptsächlich aus den Formengebieten des späten Quattrocento sowie der römischen Antike schöpfte. Schon daraus ergeben sich die wesentlichen Unterschiede: Im allgemeinen ist das französisch-klassizistische Ornament viel malerischer in der Gesamtwirkung, das Detail weniger scharf durchgebildet, die Linien vor allem dünner und feingliedriger als bei Albertolli. Im besonderen ist die Wahl der Motive zwar hier wie dort fast dieselbe. Doch ist Albertolli strenger in der Ausscheidung aller an den Barock erinnernden Formen, während die französischen Klassizisten Grotesken, phantastische Figuren, sogar Bandwerk verwenden und auch in der Behandlung und Zeichnung ihrer Motive weniger exakt sind.

Größer ist schon der Unterschied, den man im Aufbau der Komposition beobachtet. Diese ist bei den Franzosen selten streng gesetzmäßig, vielmehr oft malerisch verschoben oder perspektivisch angelegt, in der Entwicklung oft sprunghaft und unterbrochen von Figurentäfelchen oder malerischen Szenen. Es herrscht bei den Franzosen eine gewisse Spiel- und Zierlust, wo bei Albertolli strenge Gedankenarbeit ist. Daher finden sich bei diesem auch nie jene launischen, kapriziösen, oft komplizierten Linien, wie in den französischen Arabesken. Vielmehr ist, wie wir sahen, die Albertollische Linie scharf und genau gezogen, ohne daß sie deshalb an Anmut hinter der französischen zurückbleibt. Oft sogar übertrifft sie diese an Vornehmheit und Eleganz. Und so regelmäßig die Linie, so scharf die Durchbildung des Details, so klar und notwendig ist auch der Aufbau seiner Komposition. Denn nur so, durch Reinheit und Gesetzmäßigkeit glaubt er die höchste Vollkommenheit erreichen zu können.

Daher kommt es auch, daß einmal als schön und richtig erkannte Linien kaum mehr verändert werden und sogar ganze Formengruppen, deren Komposition für vollkommen gehalten wird (Adler im Kranz, zwei Greife symmetrisch zur Vase etc.), erstarren, da sie Veränderungen im Sinne fortwährender Weiterbildung und Neuschaffung nicht mehr ertragen[92]. Es läßt sich nicht ableugnen, daß durch dieses verstandesmäßige Streben nach Korrektheit der freie Flug der Phantasie gehemmt wird, daß das Albertollische Ornament bisweilen langweilig und steif, weniger reizvoll als das französische erscheint. Aber was bedeutete dies dem Klassizisten,

---

[92] Darin liegt das begründet, was Ebe, Die Dekorationsformen des 19. Jahrhunderts, S. 5, ganz fälschlich mit «Armut an Motiven, hervorgerufen durch den gewollten Gegensatz zum Schnörkelwesen des Barock» bezeichnet. Von Armut an Motiven kann weder bei Albertolli und noch weniger bei den Franzosen des Klassizismus die Rede sein.

wenn er nur erreichte, worin er sogar die Alten zu übertreffen hoffte: «Vollkommenheit»!

Und wirklich bedeutet in der Entwicklungsgeschichte des italienischen Ornaments das klassizistische die Fortsetzung und die bis zur äußersten Konsequenz durchgeführte Anwendung der Regeln, mit denen die Renaissance[93] den Kampf gegen die Ungesetzmäßigkeit beginnt und weiterführt. Eine Fortentwicklung auf diesem Wege war nicht mehr möglich, und so haben auch die Nachfolger Albertollis kaum anderes getan, als seine Stilweise erhalten. Das klassizistische Ornament aber und damit das ihres bedeutendsten Vertreters Albertolli bildet einen Höhepunkt und gewissermaßen den Abschluß in der Entwicklung des italienischen Ornaments, einen Abschluß, den die Franzosen erst einige Jahrzehnte später erreichten mit den allerdings ungleich bedeutenderen Percier und Fontaine.

[93] Siehe Burckhardt, Cicerone, a. a. O., II, 1, S. 345: «Die Kunst der Renaissance strebt nach dem Vollkommenen . . .»

INNENRAUM.

So groß die Liebe Albertollis zum Ornament war, so sehr er dazu neigte, alle leeren Flächen und Felder in seiner Zierweise zu schmücken, er wurzelte doch so stark in dem Stilempfinden seiner Zeit, daß auch er seinen wenigen Fassaden jene Dürftigkeit und Kahlheit gab, die für den klassizistischen Außenbau so charakteristisch ist. Um so reicheres Feld boten seinen Schmuckformen die Innenräume. Schon zu Anfang des Jahrhunderts «geht die äußerste Nüchternheit im Aeußeren in den meisten Fällen mit der reichsten und kostbarsten Innendekoration Hand in Hand»[94], der Klassizismus entwickelt sich in der Richtung weiter, daß er die Innenräume zwar reich schmückt, aber doch von allem Gesetzlosen reinigt, bis schließlich im Empire die äußerste Beschränkung im Ornament auch in das Innere Eingang findet.

Der Klassizismus verlangt klare und übersichtliche Innenräume. Wie in allem, so tritt man auch hierin in bewußten Gegensatz zum Barock mit seinen Eigenschaften des Malerischen, Regellosen, Massigen[95]. Die geforderte Regelmäßigkeit kommt zunächst darin zum Ausdruck, daß alle Teile des Raums, Decke, Wand und Boden, nach bestimmten geometrischen Systemen eingeteilt und angelegt werden. Als Teilende herrscht die Gerade vor oder doch die Linie einfachsten Grades. Die einzelnen, durch Teilung entstehenden Felder sind scharf begrenzt, alle Massen von harten Linien eingerahmt, das Relief knapp vom weißen oder mattgetönten Grunde abgehoben. Denn jede malerische Wirkung soll verbannt, in allem auf unbedingte Deutlichkeit hingearbeitet werden. Vollends unmöglich ist die «malerische Unordnung» des Barock, zu der gehört, «daß die einzelnen Gegenstände sich nicht ganz und völlig klar darstellen»[96]; im

---

[94] Zahn, Barock, Rokoko und Zopf, Zeitschr. f. bild. Kunst, 1873, S. 34.

[95] Vgl. hierzu, soweit es sich um den Barock handelt: Wölfflin, Renaissance und Barock.

[96] Wölfflin, a. a. O., S. 19.

Raum des Klassizismus muß vielmehr alles auf den ersten Blick klar und deutlich erkannt werden. Niemals finden sich perspektivische Scheinkonstruktionen, die den Raum ins Unendliche ausgedehnt erscheinen lassen. Dazu kommt noch, daß nunmehr auch Behaglichkeit und Wohnlichkeit gefordert wird, wo der Barock nur auf Pracht und Großartigkeit sah. Ruhig und in sich geschlossen, angenehm in den Verhältnissen von Höhe, Tiefe und Breite soll der Raum wirken, unbekümmert um Effekte der Form oder des Lichts.

Auf Materialechtheit kommt es dem Klassizisten ebensowenig an, wie auf Zweckmäßigkeit, vielmehr müssen alle derartigen Erwägungen sich den rein künstlerischen Forderungen unterordnen. Der Klassizist verlangt in erster Linie die Erfüllung seiner ästhetischen Gesetze. Und damit bringt diese Zeit auch im Innenraum ein Streben zum Ausdruck, das schon in der Antike maßgebend gewesen war, das dann die Renaissance wieder hervorgerufen hatte und das schließlich das Empire zum Aeußersten, zum Ende führen sollte[97].

Die mit allen Mitteln erzielte Klarheit im Raum wird freilich oft erkauft durch eine gewisse Trockenheit und Dürre, manchmal sogar Langweiligkeit, was jedoch fast stets durch die feine Detailkunst in der Behandlung des felderfüllenden Ornaments ausgeglichen wird. Und auch dieses wird benutzt — und dementsprechend angelegt —, um jeden Winkel des Raumes gleichmäßig heranzuziehen, um den Innenraum, die Lage der einzelnen Flächen, «die Lage der Wände und die Wölbungsverhältnisse der Decke durch entsprechende Oberflächenlinien zu klären»[98]. Das Ornament hat ferner den Zweck, die Einheitlichkeit der dekorativen Idee hervorzuheben. Eine Einheitlichkeit, die der Klassizismus in seinem Suchen nach Klarheit stets anstrebte, wenn er sie auch noch nicht in der unbedingten Strenge des Empire durchführte. So kehren denn dieselben Ornamente, die an den Decken in Stuck auftreten, an Wand und Türfüllungen, ja an Möbelstücken in Holz geschnitzt oder in Metall aufgesetzt, wieder, um schließlich sogar in der Parkettierung als eingelegte Arbeit zu erscheinen. Dagegen strebt das klassizistische Ornament niemals danach, das Wesen oder den Zweck des Raumes auszudrücken, daß etwa das Zimmer eines Künstlers mit anderen Ornamenten geschmückt würde, als das eines Feldherrn, wie es später besonders das deutsche Empire zu

[97] Ueber diese Entwicklung vgl: Alois Riegel, Innendekoration und Möbel, in «Der Wiener Kongreß», S. 192 ff. — Gottfried Semper hat bekanntlich unter Zuziehung des klassizistischen Stiles nachgewiesen, daß die Forderung nach Wahrheit und Echtheit unberechtigt und auch von der Antike nicht erfüllt worden sei.

[98] Vgl. Cornelius, Elementargesetze der bild. Kunst, S. 129: über das «Prinzip der Oberflächenlinien», angewandt auf den Innenraum.

tun pflegte. Es widerspräche dies dem Wesen des klassizistischen Ornaments, das ja nichts versinnbildlichen, sondern nur als solches zieren und rein dekorativ wirken, eben nichts als Ornament sein will. Indessen macht sich die Einheitlichkeit, die sich aus dem Streben nach Klarheit erklärt, nicht nur in der mehrmaligen Setzung desselben Ornaments, nicht nur in der Wiederholung desselben Rahmenmotives geltend. Sie erscheint auch in der reinen Harmonie der zarten, hellen Farben, in der bedingungslosen Unterordnung aller Möbel und Geräte unter die Gesamtdekoration des Raumes, und sie erreicht schließlich ihren stärksten Ausdruck in der Betonung einer unbedingt und ausnahmslos strengen Symmetrie.

Strebt die Renaissance nach Raumschönheit, der Barock nach Raumwirkung[99], so will der Klassizismus — und in noch stärkerem Maße später das Empire — Raumharmonie.

Decke.

Als Innendekorateur widmete sich Albertolli, wie wir sahen, in erster Linie der künstlerischen Ausgestaltung der Decke. Dabei ist wohl zu beachten, daß nach klassizistischem Stilempfinden die Decke derjenige Teil des Raumes ist, der die freieste künstlerische Behandlung gestattet und berechtigt ist, unsere Aufmerksamkeit mehr als Fußboden und Wand auf sich zu lenken[100]. Ferner nahm damals der Stuckateur eine ganz andere Stelle ein als in der Gegenwart, da man nur das Freihandmodellieren in Stuck, noch nicht «den gemeinen Gipsguß kannte .... Noch zu Ende des letzten (18.) Jahrhunderts war der Stuckateur ein freier Künstler, und es erhielten sich Plafonds, die in ihrer Art als stilistische Meisterstücke bezeichnet werden dürfen»[101]. Albertolli aber war nicht nur technisch ein vorzüglicher Stuckateur, der das bildsame Material in allen seinen Wirkungen beherrschte, sondern auch ein den strengsten Anforderungen genügender Stilist. Es ist kein Zweifel, daß selten Decken in ähnlich bewußter Gesetzmäßigkeit geziert wurden.

---

[99] Vgl. Gurlitt, a. a. O. V, I, S. 225.

[100] Vgl. Milizia, Principi, a. a. O., Bd. II, S. 118.
Semper, Der Stil I, § 16, 17: «Ueber die Berechtigung, der Decke das Maximum des Reichtums zuzuwenden». — Ueberhaupt kann man der klassizistischen Dekoration nur dann voll gerecht werden, wenn man sie an den Maßstäben mißt, die Semper in diesem grandiosen Werke gibt. Wie ja auch umgekehrt Semper seine Aesthetik auf dem Klassizismus aufbaute, in dem er die mustergültigste Kunstweise sah. Es sollen im folgenden daher stets, wenn «Gesetze» in Betracht kommen, die Theorien Sempers vergleichend herangezogen werden.

[101] Semper, a. a. O. II, S. 350.

Was man mit Recht von der klassizistischen Dekoration im allgemeinen gesagt hat, daß die Linie aufhört sich zu schwingen, die Gliederung weder Verkröpfungen noch Brechungen kennt und an Stelle des früheren Ueberreichtums eine gewisse Nüchternheit tritt, gilt im besonderen auch von der klassizistischen Decke. Während ferner das 17. und beginnende 18. Jahrhundert die Dekoration zumeist in einem Zuge, ungegliedert über die Decke entfaltet, schweres und leichtes Ornament mehr oder weniger gleichmäßig über diese hinflattern läßt, teilt der Klassizist die Decke wieder in einzelne Felder ein, legt Mittelpunkt und Mittellinie fest und bringt in der Ausgestaltung der Decke «entweder ein Wirken nach allen Seiten oder eine konzentrische Tätigkeit zum Ausdruck»[102].

In der Hauptsache schließt man sich jetzt an die in Stuck ausgeführten Gewölbedekorationen des 16. Jahrhunderts an, wie sie die Giulio Romano und Pierin del Vaga und besonders deren Nachfolger ausgebildet hatten. Die Anlage der Stuckaturen dieser Künstler ist schon ziemlich frei in der Einteilung und Gliederung und bindet sich nicht mehr unbedingt an konstruktive oder statische Rücksichten; ohne aber nach Art des 17. Jahrhunderts gewaltsam und groß bewegt zu sein oder sich gar ungesetzmäßig und ungegliedert über die Decke hin auszubreiten. Von eigentlichen barocken Eigenschaften ist der klassizistischen Decke nur die Vorliebe zu einer gewissen Großartigkeit und Pracht geblieben, die bei manchen Künstlern in der massigen, plastischen Behandlung des Stucks zum Ausdruck kommt. Man lernte jedoch nicht nur von den italienischen barocken Stuckdekorationen (Pietro da Cortona), auch der klassische Barock Frankreichs (Lepautre) hat einen gewissen Einfluß auf die Dekorationsweise des Klassizismus ausgeübt.

Die tüchtigsten italienischen Baumeister des Klassizismus, die in der besprochenen Weise mehr oder weniger konsequent arbeiteten, sind Luigi Vanvitelli (1700—73) in Neapel, Michelangelo Simonetti (1724—81) in Rom, Niccolò Gasparo Paoletti in Florenz und Giuseppe Piermarini (1734—1808) in Mailand.

Mit all diesen kam Albertolli in enge Berührung, für sie alle, Simonetti ausgenommen, hat er nach ihren Entwürfen oder doch Angaben gearbeitet und ist daher auch von ihnen, was die Anlage der Decke anbetrifft, beeinflußt worden. Doch geht Albertolli in seinen Deckendekorationen weit über sie hinaus. Ganz abgesehen vom ornamentalen Detail zeigt er sich in der Befolgung der stilistischen Gesetze, die der Klassizismus aus dem Studium der Antike gewonnen hatte, weit strenger als jene. Die Decke

[102] Semper, a. a. O. I, 41.

wird nicht nur gegliedert, vielmehr umrahmt Albertolli, um vollkommene Klarheit in der Anlage zu erzielen, jedes Feld einzeln für sich und senkt es kassettenartig ein. Das bisher übliche hohe Relief des Stucks erscheint dem strengen Sinn Albertollis stilistisch falsch, da die Decke einheitlich zusammenfassend und daher bis zu einem gewissen Grad als Fläche, also nicht dreidimensional wirken soll[103]. Daher führt er seine Dekorationen stets in ganz flachem, gedrücktem Relief aus, vermeidet die starken Unterhöhlungen, wie überhaupt alle Tiefenwirkungen. Albertolli eigentümlich ist die unterscheidende Bemalung der einzelnen Felder, die etwa hellgrün, gelb oder rosa, jedenfalls in mattgetönten, dünnen Farben, angelegt werden. Der Stuck, der sich von dem also getönten, manchmal auch weißen Grunde gut abhebt, wird meist ganz vergoldet, bisweilen werden jedoch einzelne dekorative Elemente zur klareren Hervorhebung weiß gelassen.

Der Grund für die zu jener Zeit außergewöhnlich große Beliebtheit der Albertollischen Deckendekoration dürfte wohl darin zu suchen sein, daß er mit vorzüglicher Detailbehandlung in hohem Maße die Fähigkeit verband, immer neue Ideen im Zerlegen und Wiederzusammenfassen einzelner Teile hervorzubringen und unerschöpflich neue Anordnungen zu schaffen. Freilich entstanden bisweilen auch Deckengliederungen, die in ihrer Herbheit gequält erscheinen; stets aber sind sie sorgfältig konstruiert und in den Verhältnissen außerordentlich harmonisch abgewogen.

Sucht man nach einer Definition für die Albertollische Decke, so muß man sagen: ihre Grundidee ist das Feldergerüst mit kassettenartig eingesenkten Füllungen.

Betrachten wir zunächst die Decke in einem Konversationssaale im Schloß zu Mailand I, 2[104]. Ein rechteckiger überwölbter Raum. In der Mitte ist zur Aufnahme eines Freskogemäldes ein oblonges

---

[103] Semper, a. a. O., S. 28 ff. — Auch seine erste große selbständige Arbeit, die Decke in der Sala dei Cariatidi im mailänder Schloß, hat Albertolli in ganz flachem Stuck ausgeführt, mußte aber die natürlichen Schatten durch blaue Töne vertiefen, da der Raum zu hoch war und das flache Relief daher nicht genügend zur Geltung kam. Vgl. Casati, Bossi . . . S. 106.

[104] Beim Betrachten der in den Stichwerken Albertollis wiedergegebenen Decken ist zu beachten, daß die Decken nicht in die Ebene projiziert, sondern, wie Albertolli selbst angibt, abgewickelt sind. Die der Wand zuliegenden, stärker gewölbten Teile hat man sich daher in der Wirklichkeit etwas gedrückter vorzustellen.

Feld frei geblieben. Die an dieses Feld sich heraufwölbende Fläche schmücken Stuckaturen. — Um das Feld zu betonen und kräftig herauszuheben[105], wurde es mit einem breiten Band, dessen Hauptteil mit abrollendem Akanthusrankenwerk verziert ist, eingerahmt. Ein zweiter, stärkerer Rahmen, dadurch stärker, daß er mit Kassetten besetzt neutral wirkt, läuft an den Seiten der Decke entlang, schwingt im Bogen um die Kreissegmente in den Ecken herum und faßt das Ganze zur unbedingten Einheit zusammen. Die vier zwischen diesen beiden Rahmen freibleibenden, trapezartigen Felder sind mit kassettenartig eingesenkten Füllungen besetzt, die, um die Einheit nicht zu stören, sich den Rahmen unterordnen. Ein einfach profiliertes Gesims leitet zur Wand über. — Abgesehen von den Kreissegmenten, die wenig schön mit kassettenförmigen Sternvielecken besetzt und von einem plumpen Mäanderband — eine Erinnerung an den Grecquestil — mehr abgeschnitten als eingefaßt werden, wirkt die Decke in ihrer mühelos gewonnenen Einteilung, in ihrer streng geschlossenen Einheitlichkeit vortrefflich.

Wie uns diese Füllungen zeigen und wie wir es durch sämtliche Decken hindurch verfolgen können, nehmen die Elemente der Ornamentik, seien es natürliche oder künstliche Motive, soweit sie ein ausgeprägtes Oben und Unten erkennen lassen, ihre Richtung vom äußersten Rahmen nach der Mitte zu[106]. Die Symmetrieachsen der aufrechten Füllungen — und diese überwiegen bei weitem — stehen daher gewöhnlich entweder senkrecht auf dem Gesims oder halbieren die Winkel der Ecken, «so daß in der Mitte der Decke alle Spitzen oder Köpfe der aufrechtstehenden Figurationen zusammenstoßen würden, wenn durch eine zweckmäßige Einteilung dies nicht verhindert wird»[107].

Nicht immer ist die Deckendekoration so reich wie die der eben betrachteten. Richtet sie sich doch nach Größe und Bedeutung des zu schmückenden Raumes. So ist denn im Gabinetto nobile I, 6 (Anhang, Taf. 3a), einem Gemach, das kleiner und im ganzen weniger prächtig gehalten ist, auch die Decke einfacher behandelt. Der Grundriß ist wiederum rechteckig; ein diesmal rechteckiges Mittelfeld ist

---

[105] Dies wird von Semper, a. a. O. I, S. 42, ausdrücklich verlangt.

[106] Semper, a. a. O. I, S. 69: «Es (das Gesetz) geht einfach dahin, daß man sich den Plafond oder die gewölbte Decke als eine durchsichtige Glastafel denken muß, hinter welcher die Mauern, die in der Phantasie jede gewollte Höhe erreichen mögen, sichtbar bleiben. Was nun auf dieser idealen senkrechten Wandfläche jenseits des Plafonds aufrechtstehend gemalt ist, muß auch so erscheinen, wenn dafür nur seine Projektion auf der ursprünglich durchsichtig gedachten Plafondfläche an die Stelle tritt.»

[107] Semper, a. a. O. I, S. 70.

frei gelassen und wird von einem reich ornamentierten Profilband eingefaßt. Zwei diesem Band parallel laufende Rahmen, ein reich verzierter Wulst und ein grobes Mäanderband, bilden den horizontalen Abschluß des Gewölbes und schließen es einheitlich ein. Die Einteilung des zwischen Band und Rahmen liegenden Raumes ist äußerst einfach und übersichtlich. Auf allen vier Seiten steigen je zwei mit wenig glücklich gewählten, aufsprießenden Ornamenten verzierte Gurtbänder empor, sodaß in den Ecken quadratische, an den Seiten rechteckige Felder entstehen. Diese sind alle gleichmäßig kassettenartig eingesenkt, gleichmäßig mit demselben breiten Band eingefaßt, und die entsprechenden Felder sind mit denselben Füllungen geschmückt. Wenn dadurch auch die Decke einen überaus einheitlichen Charakter trägt, nicht zerfahren wirkt wie z. B. die in der Camera da letto I, 4, wo die Einteilung etwas zu willkürlich gewonnen ist, so überwiegt doch infolge der zu akademischen Anordnung der Eindruck des Einförmigen, Kalten, der nur einigermaßen durch die zarte Behandlung des Ornaments gemildert wird.

Ganz anders wirkt die Decke in der Sala di Udienza I, 14 (Anhang, Taf. 4a). Sie ist lebhaft in der Anordnung, reich in der Fülle des Details. Um das rechteckige Mittelfeld legt sich ein nicht sehr kräftiger Rahmen; ein breites, unbesetztes Band und verzierte Profile fassen die Decke zusammen. Aus den Ecken steigen, mit den Winkelhalbierenden als Symmetrieachsen, Felder mit aufsteigendem Rankenwerk gefüllt empor, die sich verjüngen und vor dem Zusammenstoß mit dem Rahmen des Mittelfeldes abgerundet sind. Zu beiden Seiten dieser Eckfelder gehen mit Trophäen vollbesetzte Bogen ab und streben in mächtiger Bewegung der anderen Ecke zu. Und nun geschieht das Merkwürdige, Unerwartete. In der Mitte werden sie von kräftigen Gurtbögen überschnitten, und diese Ueberschneidungen durch weibliche geflügelte Halbfiguren maskiert, die ihrerseits wieder mit ihren Flügeln und dem nach unten sich entwickelnden Rankenwerk, unbekümmert um Rahmen oder Füllungen, die anliegenden Felder überschneiden.

Hier hat der sonst nach Ruhe strebende Klassizist gewagt, — in gewissen Grenzen natürlich — den barocken Gedanken der lebhaften Bewegung einzuführen, hat sogar «das malerische Motiv der Deckung, der Unfaßbarkeit»[108] nicht verschmäht. Es ist ein entscheidendes Obendrüber und Untendurch, ein absichtliches Verdecken, wie es der klare

[108] Wölfflin, a. a. O., S. 46: «Das strenge architektonische Gefühl verlangt lauter ganze und klare Formen, die eben darum ruhig sind. Wo immer dagegen etwas übereinander geschoben ist, ist ein Unfaßbares und damit ein Bewegungsreiz gegeben.»

Klassizismus eigentlich verbietet. Und dennoch ist es Albertolli nicht gelungen, die Idee der großzügigen, durchgehenden Bewegung, wie sie der Barock so hervorragend zum Ausdruck zu bringen vermochte, vollkommen herauszuarbeiten. Die Anlage bleibt nicht nur klar erkennbar, noch mehr, bei längerem Beschauen wird der Eindruck der Zerlegung immer stärker, man sieht immer mehr die einzelnen Felder, und von der heftigen Bewegung bleibt schließlich nur etwas Verwirrung im Detail zurück.

Das Ueberwiegen der Ruhe über die Bewegung dürfte wohl kaum in der Absicht Albertollis gelegen haben. Diesen Eindruck bestimmen denn doch zu viele ungewollte Momente. So beruht die maßlose Ueberfüllung der Bogenfelder mit Trophäen eben in der schon nachgewiesenen Unfähigkeit Albertollis, rein künstliche Motive voll befriedigend zusammenzustellen. Und gerade diese Ueberfüllung und Massigkeit bewirkt, daß man an ein Untenhindurchgehen der Bogenfelder trotz der Ueberhöhung der Gurte und des Mittelfeldes, und obgleich jene mit dem betonenden Kassettenmotiv besetzt sind, doch nicht glauben kann. So sehr scheinbar bei dieser Decke auf Bewegung hingearbeitet ist, es überwiegt zuletzt doch das klassizistische Gefühl, das einer starken Bewegung nicht gewachsen ist, dessen Größe vielmehr in der durch Gliederung erzielten Ruhe liegt.

Eine gewisse Aehnlichkeit mit der eben besprochenen Decke hat die im Palazzo Casnedi I, 18 (Anhang, Taf. 5). Ihr Grundgedanke ist fast derselbe, nur viel klarer, reiner, vornehmer durchgeführt. — Ein Mittelfeld, in drei Teile geteilt, bleibt für Malereien frei und wird von einem einfach profilierten und verzierten Rahmen eingefaßt. Die Seiten des rechteckigen Grundrisses der Decke verhalten sich wie 2 : 3, und dadurch ist die Einteilung bedingt: breite Gurtbänder, mit hermenartig gebildeten Halbfiguren besetzt, sind so angeordnet, daß sie senkrecht zu den Wandflächen stehen und die schmalen Seiten des Rechtecks in zwei, die breiten in drei Teile gliedern. Wiederum steigen über dem die Decke einfassenden Gesims bandartige, diesmal jedoch schmale Bögen empor, gehen unter den Gurten hindurch und streben symmetrisch den nächsten Ecken zu. Den Ausgang ihrer Schwingung nehmen sie etwas vom Eckpunkt entfernt, sind aber dadurch zu einem einzigen, zusammenfassenden Band verbunden, daß sie ein kurzes Stück dem Wandgesims parallel laufen und in den Ecken zusammenstoßen.

Wie die Einteilung der Decke, so nimmt auch die Dekoration der Felder von den Figuren Ausgang und Entwicklung. Auf dem Kopfe tragen sie mit Blumen und Blattwerk gefüllte Körbe, zugleich halten sie in den erhobenen Händen Guirlanden, die in reichen Gehängen um das Mittelfeld

herumschwingen. Auch die unteren Felder erhalten ihren Schmuck von den Halbfiguren, deren Unterkörper sich beiderseits in je drei Akanthusranken auflösen, die sich in die benachbarten Felder hineinrollen. —

Auch bei dieser Decke haben wir die Ueberschneidung, auch hier ist keine Rücksicht auf Felder und Rahmen genommen, und allenthalben greifen die Füllungen von einem Feld ins andere über. Und doch ist hier der Eindruck des Barocken (Unfaßbaren oder schwer Bewegten) vollkommen vermieden. Denn einmal sind die Bogen schmal gebildet, also nicht als Felder, sondern als Rahmen behandelt, wirken daher nicht bewegt, sondern teilen ein, gliedern und fassen wieder zusammen. Dann aber gibt die feine Behandlung des Details und besonders die entschiedene Betonung der Hauptlinien der Decke eine klassische Ruhe und Geklärtheit, so daß der Eindruck irgend welcher Verwirrung nicht im entferntesten aufkommen kann. Wir haben hier eine der schönsten Decken Albertollis. Groß und klar wie die Gliederung der Decke ist der Rhythmus in den Linien der Ranken, in den Kurven der Gehänge, im Schwung der Bogen. Und sie alle ordnen sich dem Grundgedanken unter, der stets festgehalten wird: der Idee der herrschenden einfachen Linie.

Albertolli zeigt hier, daß er auch in der Anlage der Dekorationen Meister ist, die sich ohne genaue Gliederung, zusammenhängend über die Decke hinziehen. An Zahl jedoch überwiegen die dekorativen Anlagen, welche die Decke in einzelne Felder teilen, die dann ihrerseits wiederum gegliedert, einzeln eingefaßt, einzeln behandelt sind und in keiner Weise miteinander in Verbindung stehen. Eine in dieser Art hervorragende, vielleicht die beste Decke überhaupt ist die in der Sala de' pranzi della R. Villa di Monza II, 3 (Anhang, Taf. 6). Reiches und doch wohlgemäßigtes Detail, eine Fülle der reizvollsten Ornamente kommt uns hier entgegen, in zahllose Felder und Unterglieder scheint die Decke, die diesmal vollkommen stuckiert ist, aufgelöst zu sein. Und trotz alledem kein verwirrender oder unruhiger Eindruck. An der Wölbung steigt der Blick empor zum horizontalen Mittelfeld und findet im Scheitel der Kuppel seinen Ruhepunkt. Und damit ist schon gesagt, wie Albertolli in diese unendliche Gliederung mit sicherem Empfinden Ruhe und Einheitlichkeit gebracht hat: durch strenge Beziehung der ganzen Dekoration in allen ihren Teilen auf den Mittelpunkt.

Langsam wölbt sich von der Wand die Decke in die Höhe. An den Breitseiten sitzen je drei, an den Schmalseiten je ein unregelmäßiges Sechseck, wie alle übrigen Füllungen kassettenartig eingesenkt. Die Sechsecke, alle mit demselben Band eingefaßt und miteinander verbunden (— ein Mittel, das Albertolli stets benutzt, um zwischen unzusammenhängenden

Feldern die Verbindung herzustellen —), streben, mit der Symmetrieachse senkrecht zum Gesims, ruhig nach oben und lehnen sich an das horizontale Mittelfeld an. Da kein Raum zur Aufnahme von Fresken frei zu bleiben hat, bringt Albertolli in der Mitte ein Feld an, rahmt es ein und gliedert es selbständig, derart, daß zwei horizontale Rechtecke eine gedrückte Kuppel in die Mitte nehmen. Die Bewegung, die wir von unten heraufsteigen sahen, wird durch die Rechtecke, die vollkommen neutral, richtungslos gebildet sind, zunächst gehemmt, um dann über diesen Widerstand hinweg an den Wänden der Kuppel aufwärts sich fortzusetzen und in der Rosette den Ruhepunkt zu finden. Vorzüglich stimmt dazu die Anlage der Kuppel, die in ihrem unteren Teil radial, in ihrem oberen Teil konzentrisch gebildet ist. Albertolli zeigt hier, wie kaum an einer anderen Decke, seine hervorragende Sicherheit, eine Fläche in viele Felder aufzulösen und trotz alledem eine klare, übersichtliche Einheitlichkeit zu wahren.

Mit diesen Decken sind die typischsten Beispiele Albertollischer Dekorationen besprochen. Es gibt nun noch zahlreiche, die nicht hinter den besten der beschriebenen zurückstehen, manche, die durch Großzügigkeit der Dekoration, andere, die durch Willkürlichkeit der Gliederung sich auszeichnen, und wieder andere, die klar und ruhig den Raum einschließen. Stets muß zugestanden werden, daß hier ein Künstler mit außerordentlichem Fleiß, mit feinstem Takt und, soweit man dies überhaupt vom Klassizisten sagen kann, mit überaus glücklicher Phantasie geschaffen hat. Daher ist es nicht verwunderlich, daß jene Decken nicht nur in klassizistischer Zeit so günstige Aufnahme und vielfache Nachahmung finden, sondern auch im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts in zahlreichen Vorlagebüchern, auch in deutschen, wiederkehren[109].

Alle Decken, von denen bisher die Rede war, sind in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts ausgeführt worden. Nach dieser Zeit hat Albertolli nur noch sehr wenig Innendekorationen geschaffen, und diese wenigen unterscheiden sich kaum von den besprochenen. Selbst die Stuckaturen, die er ungefähr vierzig Jahre später für den Grafen Melzi ausführte, zeigen keine stilistische Verschiedenheit, geschweige denn einen Fort-

[109] So sind z. B. in den «Vorlagen zu Deckenmalereien» von G. Händel drei Decken von Albertolli mitgeteilt, die teilweise sogar, obwohl nur das Detail ein wenig verändert ist, unter der Flagge des Verfassers segeln. Es entsprechen die Decken der Tafeln II und XXII des Händelschen Werkes dem Albertollischen Entwurf I, 4; die Decke von Tafel XII der von I, 9; die von Tafel XIII der von I, 16.

schritt in irgend einer Hinsicht. Höchstens kommt in den letzten Arbeiten das Motiv der aneinandergereihten, meist achteckigen Kassetten, die mit Rosetten gefüllt sind, besonders zur Verzierung von Gurten, noch häufiger zur Anwendung; auch ist die Dekoration mit Vorliebe ganz weiß gehalten. Im übrigen wird jedoch die Decke auch späterhin in einzeln umrahmte, mit Füllungen gezierte Felder gegliedert.

Fragen wir, wie die Nachfolger Albertollis, wie das Empire[110] seine Decken weiter gebildet haben, so ergibt sich: Die verschiedenartige Tönung der einzelnen Felder fällt fort, da das immer stärker werdende Streben nach Einheitlichkeit auch die absolute Einheit der Farbe fordert. Der Stuck, wie bei Albertolli gedrückt und in sehr flachem Relief gehalten, wird wie bisher meist vergoldet. Das Ornament bleibt fast dasselbe, wird nur dünner und spärlicher gesetzt. Figürliche Motive finden mehr und mehr Anwendung, zumal die griechischen Tänzerinnenmotive, wie wir sie auch schon bei Albertolli finden (Decke II, 16). Im großen und ganzen bleibt auch die Einteilung der Decke, nur wird sie noch einfacher, die Symmetrie wenn möglich noch strenger durchgeführt.

Wand, Tür und Kamin.

Der französische Einfluß, den die italienische Kunst des 18. Jahrhunderts im allgemeinen erfuhr, machte sich auf die Ausgestaltung der übrigen Teile des Raumes viel stärker geltend als auf die Dekoration der Decke. Die unter französischem Einfluß immer lauter werdende Forderung nach Behaglichkeit und Wohnlichkeit des Raumes kommt in der Hauptsache in der Gliederung und Anordnung der Wand zum Ausdruck. In Frankreich hatte schon Levau (1612—70) wenigstens aus den Wohnräumen die architektonischen Ordnungen verbannt und dafür die Wand in einzelne Felder geteilt[111]. Das französische Rokoko entfernte die Außenarchitektur vollständig aus dem Innern, während der Klassizismus dann wieder, besonders in größeren Räumen, die Wand durch Säulen und Pilaster gliederte. In Italien ist «der Künstler, an dem zuerst eine tiefgreifende Gegenströmung gegen das Barock und somit eine Hinneigung zur Pariser Schule zu bemerken war», Filippo Juvara (1685—1735), auch der erste, der in Turin, das stets französischen Einflüssen leicht zugängig war, französische Innendekoration und wohnliche Räume freilich neben solchen ausge-

---

[110] Siehe die vorzüglichen Empiredecken im Pitti-Palast in Florenz, die wohl die besten Dekorationen des italienischen Empire darstellen. Vgl. Anm. 34.

[111] Gurlitt, a. a. O. V, II, 1, S. 179 ff.

sprochen barocker Art schuf[112]. Im Verlauf des Jahrhunderts fand die Rahmengliederung immer mehr und mehr Eingang, und der Klassizismus brachte Säulen- und Pilasterordnungen nur noch in großen Sälen zur Anwendung. So ist denn die Wand des italienischen Klassizismus fast vollkommen gleich der des französischen Rokoko ausgebildet, nur daß statt der Kurven gerade Linien, statt des geschwungenen Rokokogerähmsels mit Bändern und Blattstäben verzierte Profile als Rahmen gesetzt werden.

Auch in den Albertollischen Innendekorationen (Anhang, Taf. 7) findet sich die Rahmengliederung häufiger als die architektonischen Ordnungen. Ausladende Türverdachungen, von Konsolen getragene Gesimse behalten zwar ihre Bedeutung, Pilaster jedoch, Säulen, Gebälk, Türgerüste, die bisher die wichtigste Rolle im Raum gespielt hatten, kommen nur noch spärlich zur Anwendung. Der Rahmen herrscht, gradlinig und rechteckig, manchmal als selbständiges Glied, wie ihn der Barock geschaffen hatte, häufiger jedoch als Einfassung der Wandbespannungen oder Füllungen. Und mit dem Rahmen finden Supraporten, Spiegelaufsätze und dergl. ihren Eingang. — Fenster, Konsoltischchen mit Spiegelaufsätzen auf der einen, Türen, Kamine ebenfalls mit Aufsätzen auf der anderen Seite gliedern die Wand in vertikaler Richtung. Die Felder zwischen ihnen werden eingerahmt, mit Atlas bespannt, mit Gobelins behangen, mit gemalten oder geschnitzten Füllungen verziert. Zu immer häufigerer Anwendung kommen unter französischem Einfluß die großen eingelassenen Spiegel, deren Erfindung dem Robert de Cotte (1675—1735) zugeschrieben wird und die in Frankreich schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts im reichsten Maße üblich waren[113].

Die Höhenentwicklung gliedert ein etwa 80—90 cm vom Boden entferntes, horizontal laufendes Band, meistens neutral-geometrischer Art. Das Band teilt Wand- und Türfelder, gibt den Ansatz für die Fenster, ja bestimmt sogar manchmal die Höhe der Konsoltische und Kaminfriese. So läuft es vollkommen durch, nur von den Profilen der Tür- und Fensterrahmen überschnitten. Die zweite horizontale Gliederung entsteht dadurch, daß die oberen Fenster- und Türabschlüsse in Form eines rund umlaufenden Gesimses weiter geführt werden. Dies geschieht allerdings nur selten und nur in sehr hohen Räumen. Und auch dann wird lieber unterhalb des Gebälks ein friesartiger, reich verzierter Streifen eingeschoben. Meist freilich begnügt sich Albertolli mit der Teilung, die durch Fenster-,

---

[112] Gurlitt, a. a. O. V, I, S. 512.
[113] Gurlitt, a. a. O. V, II, 1, S. 225.

Spiegel- und Türaufsätze entsteht. Den Abschluß der Wand bildet das Gebälk, das oft nach den strengen Regeln der Antike ausgebildet ist. Seine Profile stehen stets in vorzüglich abgewogenem Verhältnis zu den Gesimsen, die als Sturzplatte den Kamin abschließen, die Tür verdachen oder ähnliche Funktionen ausüben.

Die Holzverkleidung ist gewöhnlich hell gefaßt, das eine oder andere Feld, besonders unten, mit matten Farben — entsprechend der Decke — getönt. Was die Ornamentik betrifft, so bleiben die untersten Felder meist leer, in der Mitte herrschen zart detaillierte pflanzliche Füllungen vor, während oben zur Füllung der Aufsätze gröbere und größer wirkende künstliche Motive oder — später fast ausschließlich — figürliche Reliefs angebracht werden.

Organisch mit der Wand verbunden ist die Tür (Anhang, Taf. 8 a u. c), sie harmoniert mit ihr in Farbe, Gliederung und Detail. Der Grundgedanke ist fast stets derselbe: auf dem Sockel, der durchgehend die Trennung von Wand und Boden betont, steht der reich profilierte und verzierte Rahmen, der rechteckig und gradlinig die Türöffnung einfaßt. Seinen horizontalen Teil verstärkt ein schmales Gesims. Darüber erheben sich zwei Konsolen und tragen das verhältnismäßig kräftig gebildete, ausladende Hauptgesims. Das Feld zwischen den beiden Konsolen wird mit diesen gewöhnlich durch den dekorativen Schmuck zusammengefaßt[114]. Eine reizvolle Lösung einer solchen Aufgabe zeigt die Tür II, 5 (Anhang, Taf. 8a). Ein Adler steht mit ausgebreiteten Flügeln auf dem unteren Rahmen des Feldes, über seinen Rücken zieht sich in zwei schönen Bogen eine Guirlande von der einen Konsole zur andern und geht dann in die Guirlanden über, die die Konsolköpfchen umrahmen.

Auf dem oberen Gesims erhebt sich die Supraporte, die bei Albertolli weder — wie oft bei den Franzosen — durch einen gemeinsamen Rahmen mit der Tür verbunden, noch auch vollkommen von dieser getrennt ist, wie es später das Empire zu tun pflegte. Die Füllungen der Türaufsätze, die, wie oben gesagt, groß wirken sollen, sind bei Albertolli meist wenig glücklich ausgeführt[115]. Die Flügel der Tür, gewöhnlich ohne Schlagleiste, sind symmetrisch in drei oder vier Felder gegliedert. Diese, stets eingerahmt und eingesenkt, sind gleichfalls symmetrisch mit sehr

---

[114] Das Feld zwischen den beiden Konsolen dürfte wohl die Grundlage für das im Empire so sehr beliebte «Oberlicht» sein.

[115] Ueber derartige Füllungen siehe S. 37 f. der vorliegenden Abhandlung. — Die oben angeführte Tür II, 5 gibt mit ihren Flügelfüllungen das überaus seltene Beispiel von zentralen Ornamentanlagen. Siehe S. 34 der Abhandlung.

feinen, hauptsächlich pflanzlichen Füllungen geziert. Statt der Türflügel kommen auch schwere Vorhänge zur Anwendung, die durch ihren weichen Fluß die strengen architektonischen Linien der Tür mildern.

Am stärksten zeigt sich der französische Einfluß bei der Betrachtung des Kamins (Anhang, Taf. 7 u. 8b). Man glaubt einen Kamin von Meissonier oder Oppenort vor sich zu haben, nur ist eben bei Albertolli alles Geschweifte und Geschwungene gerade, alles Runde eckig geworden. Der Kamin springt etwa 20—25 cm in den Raum vor und wird von der Sturzplatte und den Seitenwänden eingefaßt. Letztere sind vorn, wie auch neben-außen mit Vorliebe pilasterartig ausgebildet und in verschiedenster Weise verziert (am Kamin von Tafel II, 7 mit prachtvollen Karyatiden, an dem von Tafel II, 10 mit fein gearbeiteten, lorbeerumwundenen Rutenbündeln). Die unmittelbare Einfassung der Oeffnung wird — recht im Sinne Albertollis — von einem profilierten umlaufenden Rahmen gebildet. Der friesartige Streifen unterhalb der Sturzplatte ist meist der Träger des Hauptschmuckes. Diese aber herrscht und faßt das Ganze kräftig zusammen. Der Kamin wird gewöhnlich in weißem Marmor ausgeführt und einzelne Teile der Dekoration in Goldbronze aufgesetzt.

Ueber dem Kamin erhebt sich, mit ihm zu einem einheitlichen Kunstwerk organisch zusammengefaßt, der fast unvermeidlich gewordene Wandspiegel. Er wird von einem schmalen Band eingerahmt, das so profiliert ist, daß der Spiegel hinter kehlenartigen Vertiefungen in die Wand eingesenkt erscheint (nicht wie im französischen Barock, wo er oft durch verzierte Wulste hervorgehoben wird). Weiter rahmend flankieren ihn, gewissermaßen als Fortführung der pilasterartigen Vorsprünge des Kamins, zwei Streifen, die meist mit naturalistischen Pflanzenmotiven geschmückt sind, aus denen sich nicht selten zierliche Armleuchter organisch entwickeln. Der Spiegelaufsatz wird entweder durch diese Streifen mit dem Spiegel zusammengefaßt, oder das Motiv des Kamingesimses wird oben wiederholt, sodaß der Aufsatz ähnlich wie bei der Tür vom Spiegel mehr getrennt, mehr auf diesem stehend erscheint. Der Einheitlichkeit und Symmetrie wegen wiederholt sich sehr oft — und auch das ist französische Rokokoerfindung — dem Kamin gegenüber dasselbe Motiv, in der Weise, daß statt des Kamins ein Konsoltischchen angebracht wird, über dem sich dann der vollkommen gleich gebildete Spiegel erhebt. Ja sogar, aus Analogie zum Kaminfries und um beide Spiegel in gleicher Höhe beginnen zu lassen, schiebt Albertolli zwischen Tisch und Spiegel ein schmales, rechteckiges Feld ein, damit nur ja ein vollkommenes Gleichmaß bewirkt wird. —

Im Aufbau von Tür und Kamin bleibt der einfache architektonische Grundgedanke stets klar und deutlich erkennbar. Keine Verschnörkelung der Linien, keine überladene Dekoration darf ihn verschleiern. Nur äußerst feines Detail, in Holz geschnitzt, in Marmor gemeißelt, in Goldbronze aufgesetzt, stets aber mit unendlicher Sorgfalt ausgeführt, wird angebracht. Durch dieses Trennen und doch wieder Zusammenstimmen von rein Struktivem und bloßem Schmuck entsteht jene vornehm-ernste und zugleich anmutige Wirkung, die wir an Tür und Kamin, wie auch an allen andern Hauptstücken der Dekoration bewundern.

Und was wir hier an diesen beiden beliebtesten Elementen der klassizistischen Innendekoration sehen, das begegnet uns in gleichem Maß, wenn wir den Raum als Ganzes auf uns wirken lassen. Ueberall herrscht die strenge architektonische Gliederung, überall die einfache und maßvolle Linie, und keine Willkür ist je gestattet. Aber neben und an diesem logischen Aufbau wirkt der feine, dekorative Schmuck. Auf der einen Seite die fast steife Reinheit und Klarheit, auf der andern jenes Reizvolle, oft Spielerische im Detail ergibt eine überaus feine, eigenartige Mischung und ruft im klassizistischen Raum einen lieblichen Ernst ohnegleichen hervor.

Möbel und Geräte.

Die Möbelkunst Albertollis läßt sich schwer beurteilen. Von seinen zahlreichen Arbeiten befinden sich die meisten in Privatbesitz, viele gingen ins Ausland, und die Möbel im Monzaer Schloß dürfen nicht besichtigt werden. In seinen Ornamentwerken aber sind nur sehr wenige wiedergegeben.

Die auf Tafel II, 6 (Anhang, Taf. 9a) abgebildeten Taburets zeigen noch große Befangenheit im Grecquestil. Besonders die abgeschmackten Bocksfüße erinnern sehr an jene Stilperiode, da man glaubte, unbedingt und in allem antikisieren zu müssen. Typisch klassizistisch dagegen ist der «Faldistorio» (Prälatensessel) II, 18, den Albertolli im Auftrag des Erzbischofs für den mailänder Dom ausführte. Die Form ist dem antiken Klappstuhl nachgebildet. Vier schön geschweifte, an den Enden in Voluten auslaufende Beine sind sägebockartig zusammengestellt und durch eine einfache Achse verbunden. Der Schmuck hat keine struktive Funktion: der übliche Guirlandenzug schwingt in viermal zwei Bögen um den Stuhl, das ebenso übliche Medaillon maskiert die Kreuzung der Beine. Diese sind mit wellenförmig aneinandergereihten Akanthusblättern verziert. Eigenartig ist die Verbindung der Füße mit den oberen Voluten durch geschwungene, mit Akanthuskelchen verzierte Streifen. Uebrigens scheint

ein Teil dieser Ornamente aus Bronze, also aus anderem Material zu bestehen als der Sessel, wie ja überhaupt der Klassizismus beginnt, das Ornament auf das Möbel aufzusetzen. Freilich ist er niemals in dem Maße Applique-Stil, wie es später das Empire konsequenter Weise wurde[116].

Weit edler im Aufbau und Schmuck als diese Arbeiten ist das Sofa von II, 6 (Anhang, Taf. 9a). Es ist sehr einfach gehalten. Der Grundriß ist wie gewöhnlich fast vollkommen rechteckig und nur an der Rückenseite ausgebuchtet. Seitenlehnen fehlen, die Rückenlehne steigt senkrecht in die Höhe und schließt oben in schön geschwungener Kurve ab. Die sich verjüngenden gedrehten Beine sind einfach ausgebildet und von gut proportionierter, mäßiger Stärke. Der dekorative Schmuck beschränkt sich in der Hauptsache auf die hintere Seite der Rückenlehne, wo über einem Akanthuskelchfries eine entzückende Kinderdarsteilung im Relief gegeben ist. Die Seiten des Sitzes sind wie stets mit einem Band verziert.

Soweit wir aus diesen wenigen Beispielen sehen, ist das Möbel ziemlich schlank, wenn auch nicht so spindelartig gebaut, wie das gleichzeitige französische. Was seine Tektonik anbetrifft, so strebt Albertolli nach einem unverschnörkelten, klaren und folgerichtigen Aufbau, dem sich die meist flächige Dekoration unterordnet.

Die Hauptforderung jedoch, die der Klassizismus und in hohem Maße auch Albertolli an das Möbel stellt, ist die vollkommene Einordnung in die Gesamtdekoration des Innenraumes.

Auch zur Beurteilung der Gerätekunst Albertollis sind wir auf die wenigen Wiedergaben angewiesen, die sich in den Ornamentwerken befinden und die das Betrachten von ausgeführten Geräten eben nur notdürftig ersetzen[117].

Die vier Gefäße der Tafeln II, 20 (Anhang, Taf. 9b) und 22 (Anhang, Taf. 9c) sind sämtlich zur Ausführung in Silber bestimmt. Der Gesamtumriß ist bei allen sehr einfach, fast eine geometrische Figur und nähert sich mit Vorliebe der Pyramide. Um einen möglichst klaren Aufbau zu erzielen, der auch hier eine wichtige Rolle spielt, wird das Gefäß mehrfach horizontal gegliedert und diese Teilung gewöhnlich noch durch umlaufende Bänder betont. Die Grundform der Gefäße wird logischer Weise durch den wichtigsten Teil, den Gefäßbauch, bedingt. Die Profillinie ist äußerst klar

[116] Vgl. Riegl, a. a. O., S. 203.

[117] Daß auch die Erzeugnisse Albertollis auf diesem Gebiet gesucht und berühmt waren, beweisen die zahlreichen Zeitungsnotizen über Gefäße und Geräte nach Albertollischen Entwürfen. Sogar Schorn's Kunstblatt berichtet einmal von solchen in Mailand ausgestellten «kunstreich gearbeiteten Waschbecken und Gießkannen» . . . «die sehr gelungen sein sollen». Jahrg. 1847, Nr. 46.

und streng gezogen und duldet weder plötzliche Ausladungen, noch scharfe Einziehungen. Fließend, ohne Ecken oder unregelmäßige Kurven zu bilden, laufen die Linien der einzelnen Teile ineinander über. Auch das zierende Ornament ist nach den Gesichtspunkten der Klarheit und Uebersichtlichkeit angelegt. Niemals überwuchert es den Kontur, ist vielmehr immer flächig gearbeitet; Akanthusblätter begleiten wohl das Profil, bilden es jedoch nicht. Und ebenso ordnet sich das Ornament auch der zu zierenden Fläche unter, indem es deren Grenzen nie überschneidet, geschweige denn sich über mehrere Gefäßteile hinzieht. Die rhythmische Anordnung, wie die häufige Setzung von Symmetrieachsen verhindern jegliche Unklarheit oder Ueberladung. — Das Ornament soll nur zieren und hat daher selten selbständige Funktionen. Höchstens werden Henkel und ähnliche Teile aus hervorwachsenden Stengeln oder tierischen Motiven gebildet. Innerhalb dieser Einschränkungen ist das Ornament sehr frei behandelt und schmückt mit seinem reizvollen Linienspiel in lieblicher Fülle die Gefäße.

Ganz Aehnliches gilt von anderen Geräten, wie die Standleuchter von II, 19 zeigen. In Form und Schmuck sind sie den altrömischen Kandelabern nachgebildet und bestehen aus Fuß, Schaft und Kelch. Diese drei Teile sind wiederum vielfach horizontal gegliedert und die entstehenden Glieder einzeln verziert. Oft entwickeln sie sich auch nach römischen Vorbildern vegetabilisch auseinander. Wie stets bei den Geräten ist auch bei den Leuchtern der Hauptwert gelegt auf Klarheit des Aufbaues, auf Schönheit der Linie und auf sorgfältige Behandlung des schmückenden Details.

Im allgemeinen sind Vasen und Geräte Albertollis weniger preziös als die des französischen Louis XVI-Stils. Sie sind gedrungener in der Form als diese, vielleicht weniger zierlich, dafür aber ruhiger, einheitlicher und mehr in sich geschlossen.

AUSSENBAU.

ALS Architekt hat Albertolli weder sehr viel, noch sehr Bedeutendes geschaffen. Sein Palazzo Melzi in Mailand, die Villa Melzi bei Bellagio am Comer See sind seine wichtigsten Arbeiten auf dem Gebiet der Baukunst. Doch genügen diese Werke, um klar zu erkennen, daß Albertolli auch für den Außenbau Schlichtheit, Gradheit und Verstandesmäßigkeit fordert.

Die Fassade des Palazzo Melzi[118] gliedert sich in Unter-, Mittel- und Obergeschoß, die nach oben leichter werden. Das Untergeschoß ist eine einheitliche Rustikafassade, nur unterbrochen durch die Flucht der Fenster und das in der Mittelachse befindliche Tor. Zwei Rustikasäulen flankieren das Tor und bilden zugleich die Träger für den Balkon des Mittelgeschosses. Die Balusterbrüstung des Balkons wird nach beiden Seiten als horizontaler Streifen fortgeführt, der das mittlere vom unteren Geschoß trennt; das gleichfalls durchlaufende Balkongesims, mit einem Mäanderband verziert und fein profiliert, bildet die Basis für die Fenster des Mittelgeschosses. Diese werden von einfachen Randleisten eingefaßt und von einem mit Tröpfchen verzierten Gesims verdacht. Ein zweites horizontal laufendes Band, mit einer Mäanderwelle besetzt, gliedert den Bau zum zweiten Mal und bildet den Anfang für das oberste Geschoß. Wieder ist das obere Gesims Ansatz für die Fenster, die von einfachen Randleisten eingefaßt sind und weder Verdachung noch sonst eine Verzierung tragen. Denn wie im ganzen die einzelnen Stockwerke nach oben zu an Gewicht und Höhe abnehmen, so müssen auch die Fenstereinfas-

[118] Cassina, Le fabbriche . . . Bd. I, Taf. 58, wo der Palast im Aufriß wiedergegeben ist. Cassina erzählt auch, daß Albertolli an diesem Bau zum ersten Male das Tor nicht mit einem schweren Holzgitter verschlossen, sondern unter Anwendung eines weiten Eisengitters den Blick in das Hofinnere geöffnet habe. Diese »vorzügliche Idee« sei ihm dann sehr oft nachgemacht worden.

sungen, die den Gesamteindruck stark bedingen, immer leichter und einfacher werden. — Ein korinthisches Kranzgesims, gleich vorzüglich zum obersten Stockwerk wie zum Ganzen passend, krönt den Bau.

Interessante Resultate liefert der Vergleich einiger Maße. So ist die Höhe der drei Stockwerke gleich der Entfernung von einer Ecke bis zum Tor (ungefähr 14,5 m), die vertikale Projektion des Daches gleich der Torbreite (ungefähr 2,5 m), derart, daß die Gesamthöhe des Palastes gleich der Hälfte der ganzen Fassade plus der Hälfte der Torbreite ist. Die Annahme liegt nicht fern, daß Albertolli den Verhältnissen der Teile und des Ganzen ein gewisses System zugrunde legen wollte, um den unbedingten Eindruck der Notwendigkeit der Proportionen und damit den der Vollkommenheit[119] zu erzielen.

Wie dem auch sei, in dem Verzicht auf allen überflüssigen Schmuck, durch die Betonung der Fläche, — denn nur der Balkon mit den tragenden Säulen treten aus dieser heraus —, vor allem aber durch das vortreffliche Abwägen und Gliedern der Massen steht dieser Bau vor uns als ein vornehmes, ruhig wirkendes, in sich geschlossenes Werk.

Fünf Jahre später (1810—16) baut Albertolli im Auftrag seines Gönners Francesco Melzi d' Eril, des Herzogs von Lodi und Vizepräsidenten der Repubblica Cisalpina, an den Ufern des Comer Sees unweit Bellagio ein Landhaus mit Parkanlagen[120].

Die Villa Melzi liegt am Ende einer künstlich geschaffenen Terrasse, deren nach vorn ausgebuchtete Umfassungsmauer steil in den See fällt. Ihre Fassade ist durch breite, unverzierte horizontale Streifen in drei Geschosse gegliedert, das untere als Sockel, das mittlere als Hauptgeschoß ausgebildet. Eine mächtige Treppenanlage, die am Beginn von zwei Löwen flankiert wird und sich nach dem ersten Absatz teilt, steigt zum ersten Stock empor. Sie bildet den einzigen Schmuck des Baues. — Die gesamte Anlage baut sich stufenförmig auf: der See, die Terrasse, der oberste Absatz der Treppe und schließlich eine Blumenbeetterrasse hinter der Villa bilden die betonten horizontalen Ebenen. Dabei wird zweimal dasselbe Motiv

---

[119] Vgl. Wölfflin, a. a. O., S. 48 ff. über das «System der Proportionalität».

[120] Eine anziehende Beschreibung der Villa mit Anlagen findet sich in Schorns Kunstblatt vom Jahre 1822, wo Schorn von ihr sagt: «Sie ist durch Architektur und Gartenkunst eine der lieblichsten Orte geworden». Eine verhältnismäßig eingehende Schilderung mit Abbildungen des Baues, des Innern und der darin befindlichen Kunstschätze gibt Carotti, Capi d'arte . . . Ueber die Innendekoration und die sie ausführenden Künstler siehe Brief Albertollis an seinen Freund Bossi, wiedergegeben in Casati, Un ricordo a G. Bossi, S. 18 ff. Eine Abbildung des Hauptsaales, sowie auch des Inneren vom Ostensorium siehe Fumagalli, Ville e Castelli . . .

in rhythmischer Folge gesetzt: ähnlich, wie man über Treppen zur Terrasse des ersten Stockwerkes gelangt, führen vom See aus zwei symmetrisch gelagerte Treppen zur unteren Terrasse. Wie jene nach beiden Seiten durch den horizontalen Streifen mit seinen Gesimsen fortgeführt und in ihrer horizontalen Wirkung betont wird, so wird diese hervorgehoben und verstärkt durch die beiden Baumreihen, die gleichfalls nach beiden Seiten schnurgerade und parallel zur Front der Villa sich hinziehen.

Durch die Wiederholung desselben Motives wird — ähnlich wie in der Innendekoration — eine in hohem Maße einheitliche Wirkung hervorgerufen. Infolge der Schaffung und Betonung der horizontalen Lagerungen fügt sich die Anlage harmonisch dem Landschaftsbild ein, dessen wagrecht verlaufende, stufenförmig hintereinanderliegende Hügel und Berge den See einschließen.

Wie weit die heutige Anlage des Parkes auf Albertolli zurückgeht, läßt sich schwer feststellen. Sicher rührt von ihm die Anlage der erwähnten architektonisch wichtigen Baumreihen her, wie auch die Blumenterrasse im Rücken der Villa. Nach den Angaben der Verwaltung sind die Parkanlagen südlich vom Hause nur wenig verändert, die nördliche Hälfte dagegen ist vollkommen neu angelegt. — Im allgemeinen stand Albertolli bei der Anlage dieses Gartens noch ziemlich auf dem Boden der alten, palladianischen Schule. Der ganze Park, besonders die Teile in der Nähe des Hauses, stehen unbedingt unter der Herrschaft eines architektonischen Grundgedankens. Und doch hat andererseits Albertolli starke Einflüsse von Piermarini erfahren, der als Erster in Italien den englischen romantischen Garten einführte. Unter Piermarinis Einfluß entstanden wohl jene lauschigen Plätzchen, jene romantischen Stellen, jene verschlungenen, regellosen Wege, die dem Park einen eigenen Reiz verleihen.

So stellt sich uns denn der Albertollische Park dar als eine Mischung von architektonisch strengem Aufbau und loser Ungebundenheit.

Am Südende des Parkes, mit der Front nach der vorüberziehenden Landstraße, erbaute Albertolli das Ostensorium, die kleine Kapelle der Villa die er 1814 vollendete. Beim Entwurf lehnte er sich im Grundriß wie in der Fassade an einen Typus aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts an, der sich ihm in Gestalt eines Tempelchens bot, das der Künstler in jenen Jahren für den Grafen Gianmaria Andreani wieder aufzubauen hatte.

Diese Kapelle stand ursprünglich in Lugano, angebaut an das dortige Franziskanerkloster, und sollte abgebrochen werden. Um die Zerstörung zu verhindern, kaufte sie Andreani und gab Albertolli den Auftrag, sie nach seinem acht Meilen entfernten Gut bei Moncucco in der Nähe von Mailand zu überführen. Albertolli führte den Auftrag mit unendlicher

Sorgfalt aus, indem er eine Reihe von Aufnahmen machte, Stein für Stein einzeln mit Zahl und Buchstab versah, das Tempelchen abbrechen und die ganze auf 160 Karren verpackte Last teils zu Wasser, teils zu Land nach Moncucco befördern ließ. Hier baute er die Kapelle dann wieder auf. Obwohl sie Albertolli für ein Werk Bramantes hielt, hinderte ihn dies nicht, ihr einen sechssäuligen Pronaos vorzusetzen. Denn ohne einen solchen war nach seinem palladianisch-klassizistischen Gefühl kein Tempel vollkommen schön. Im Innern brachte er dann noch einige Lisenen an, stellte aber den Bau im übrigen genau so wieder her, wie er in Lugano gestanden hatte. — Albertollis Ansicht, daß diese Kapelle ein Werk Bramantes sei, ist schon von seinen Freunden als Irrtum erkannt worden. Vielmehr wurde sie zwischen dem zweiten und vierten Dezennium des 16. Jahrhunderts, allerdings ganz im Stile Bramantes, erbaut[121].

An diese Kapelle schloß sich nun Albertolli im Entwurf seines Ostensoriums an. Wie bei jener ist der Grundriß quadratisch, wie dort ein Pronaos vorgelagert. Der gesamte Aufbau, das Gebälk, die Gesimse zeigen bis ins Einzelne völlige Uebereinstimmung. Wie dort sitzt über einem Tambur die Kuppel, der Albertolli bei dem Ostensorium noch eine kleine Laterne gab. Nur ist Albertolli bedeutend sparsamer im äußeren Schmuck. Die Wandpilaster der Renaissancekapelle fehlen sämtlich, ebenso die Gliederung und die Verzierung des oberen Frieses. Das Innere hat bei beiden die Form des griechischen Kreuzes, über dessen vier Arme Tonnen gewölbt sind, die den Tambur und die Kuppel tragen. Das Ostensorium unterscheidet sich im Innern nur dadurch von der Kapelle, daß bei jenem die vier in den Ecken bleibenden Quadrate durch massive Mauern abgeschlossen werden, während sie bei dieser offen sind. Dadurch wirkt der Innenraum der Albertollischen Kapelle geschlossener. (Die vier Quadrate sind als Eingang, Garderobe und dergleichen gedacht.) Das Innere der Kapelle wurde von zahlreichen Künstlern mit Statuen, Reliefs und Malereien geschmückt. Von Albertolli stammt die sehr schöne Dekoration der Tonnengewölbe, die vorzügliche Anlage der Gesimse und die Gesimsverzierungen, sowie der Altar mit den vegetabilisch ausgebildeten Lisenen.

Der Gesamteindruck der Kapelle, des Innern wie des Außenbaues, ist der edelster Einfachheit[122].

---

[121] Vgl. Fumagalli-Ambrogio-Beltrami, Reminiscenze, Band III, S. 53 ff. Ebenda auch Abbildungen. Albertolli verfaßte selbst eine kleine Schrift über die Kapelle, ihre Anlage, den Transport und über ihren kunstgeschichtlichen Wert unter dem Titel: Cenni storici sovra una Cappella Antica. Vorhanden ist die Schrift in zwei Exemplaren auf der Biblioteca Ambrosiana in Mailand. Sonst fand ich sie nirgends.

[122] Siehe Anhang.

SCHULE.

ENTWICKLUNG DER SCHULE, LEHRMETHODE.

MAN kann die Bedeutung Albertollis und insbesondere die Stellung, die er in der Geschichte der Ornamentik einnimmt, nicht in vollem Maße erkennen, ohne seine Schule in die Betrachtung einzubeziehen. Denn wie die Dekorationen und Bauten, die er ausführte, wie die Kupferstichblätter, auf denen er seiner Kunstweise Verbreitung verschaffte, so gehört zu dem Lebenswerk Albertollis seine Tätigkeit als Lehrer. Mehr als durch seine verhältnismäßig wenigen ausgeführten Arbeiten, wurde er durch die trefflich geleitete Zeichenschule berühmt und übte durch sie einen nachhaltigen Einfluß auf die Ornamentik des ganzen 19. Jahrhunderts aus. Ein Einfluß, der nicht nur in stilistischer Hinsicht, sondern vor allem was Methode des Unterrichts anbetrifft, sich weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus erstreckte.

Ende 1775 hatte Maria Theresia die Gründung einer Kunsthochschule[123] in Mailand dekretiert. Folgende Notiz sollte am 3. Januar 1776 in den Zeitungen erscheinen[124]: « . . . . . che sia eretto una

> Accademia di Pittura, Scultura ed Architettura da instituirsi nel Regio Ginnasio di Brera. Per Prefetto: Sig. Generale Conte Alberico di Belgiojoso . . . . .

[123] Siehe Anhang.

[124] Die Bestimmungen, wonach die Inserate erscheinen sollten, sowie diese selbst, befinden sich im Arch. d. St. di Milano, Studi-Pittura Milano, Accademia, in Brera, dal origine al 1789. In welcher Zeitung die Ankündigungen erschienen, konnte ich nicht in Erfahrung bringen.

Professori saranno:

del disegno: Sig Giuliani Traballesi di Firenze
scultura: » Antonio Franchi di Roma
architettura: » Giuseppe Piermarini di Foligno.

Al di più si terrà una scuola d'ornati, della quale sarà Maestro il Sig. Giocondo Albertoli (so!), ed i Signori Domenico Aspari e Marcellino Segré verranno destinati ad insegnare i principi elementari del disegno e dell' Architettura.»

Nach einer Gehaltsaufstellung[125] vom 26. Januar 1776 besteht der Lehrkörper der Akademie, die inzwischen am 21. d. M. eröffnet worden ist, aus folgenden Professoren:

Giuliano Trabellesi, Prof. del disegno	fior. 800
Giuseppe Piermarini, Professore d'Architettura, oltre il Soldo che gode come Regio Architetto	» 400
Giocondo Albertolli, Maestro della Scuola d'Ornati	» 400
Domenico Aspari, Maestro del disegno per i principianti	» 100
Marcellino Segré, Maestro d'Architettura	» 100
Custode Carlo Maria Giudici	» 200

hierzu kommt noch im April 1776:

Giuseppe Franchi, Prof. Scultore	» 800

So war Albertolli als Maestro[126] angestellt und als solcher dem Professor der Architektur untergeordnet. Dies hinderte nicht, daß seine Schule gleich von Anfang an am regsten von sämtlichen Fakultäten besucht war. Das erste Schülerverzeichnis[127] der Ornamentschule nennt uns 49 Schüler, und damit vereinigte er den fünften Teil der gesamten Zahl um sich. Dieses Verhältnis änderte sich sehr schnell zugunsten der Zeichenschule. Bald umfaßte sie 100 Besucher. Alle Berufe waren binnen kurzem vertreten, Künstler und Lehrer, Handwerker und Kaufleute besuchten die Schule, und so machte Albertolli seinen Einfluß auf weiteste Kreise der Kunst, des Handwerks und der Industrie geltend. Diese Bedeutung der Ornamentschule wurde bald allgemein anerkannt, und wir finden zumal in den amtlichen Schreiben, die die Akademie betreffen, la

---

[125] Diese «Nota» befindet sich im Arch. d. St. di Mil., Studi-Pittura-Scultura, Accademia in Brera, Professori A-M.

[126] Albertolli spricht niemals von dieser Stellung als Maestro, sondern nur von seiner Berufung als Professor. Infolgedessen finden wir auch späterhin nie diese Rangunterscheidung getroffen, obwohl sie in den alten Handschriften und Archiven streng betont wird.

[127] Siehe Anhang.

Scuola d'Ornato stets als die beste hervorgehoben. Bezeichnend für diese Wertschätzung ist vor allem ein Brief des Gouverneurs Wilzeck an den Fürsten Kaunitz vom Jahre 1782, durch den er für Albertolli die Gehaltserhöhung auf 800 fior. erlangte[128].

Um die Mitte der achtziger Jahre soll die Hochschule von Grund auf neugeordnet werden, und im Auftrag der Regierung verfaßt P. P. di Giusti «Un Piano Generale e Costituzioni della Regia Imperiale Accademia»[129]. In der Einleitung, in der er von dem günstigen Einfluß der Akademie auf den modernen Geschmack und die moderne Kunstbewegung spricht, wird auch hier die größte Bedeutung der Ornamentschule als der besten Italiens beigelegt. Im Verlauf der vorgeschlagenen Neuregelung verlangt De Giusti, daß der Leiter dieser Schule, wie er es durch ein besonderes Dekret des Fürsten Kaunitz dem Gehalt nach schon sei, auch dem Rang und Titel nach den drei Hauptlehrern gleichgestellt werde. Ueberhaupt bedürfe die Ornamentschule der größten Aufmerksamkeit von seiten der Behörden, da sie auf alle Zweige der Kunst und des Lebens den vornehmsten Einfluß ausübe.

Der von De Giusti vorgelegte Plan, wie überhaupt die Absicht der Regierung, die Hochschule zu reformieren, kam aus irgend welchen Gründen nicht zur Ausführung. Vielmehr scheint die Akademie in den folgenden Jahren unter der Leitung Bianconis mehr und mehr zurückgegangen zu sein. Es werden zwar einige neue Lehrstühle eingerichtet, wobei Albertolli stets ein maßgebendes[130] Wort zu sprechen hat, doch war es ein Segen für die Hochschule, als 1801 Giuseppe Bossi zum Segretario und Leiter ernannt wurde. Wie Cattaneo, ein Schüler der Akademie, später schreibt, kam er gerade recht «per rimediare al disordine in che era caduto l'insegnamento». Doch fügt Cattaneo gleich hinzu: «da questa accusa va essente la scuola dell' ornato per le cure assidue che sino della fondazione della Accademia di Maria Teresa, vi consacra il benemerito Giocondo Albertolli»[131].

In den Jahren seiner Tätigkeit reformierte Bossi die Hochschule in

---

[128] Die größte Anzahl dieser Schreiben befindet sich im Arch. d. Stato, Studi, Pitt . . . Prof. A-M. Ebenda auch der Brief Wilzecks, sowie das Dekret vom 8. Dezember 1782, wonach Albertolli einen Gehalt von 800 Fior. bewilligt erhält. Siehe auch Anhang.

[129] Dieser Plan zur Neuordnung ist in der Bibliothek der mailänder Akademie unter BB. I, 13 vorhanden. Er ist handschriftlich geführt und mit dem Datum 15. Okt. 1786 gezeichnet. Für unsere Ausführungen kommen hauptsächlich vom Teil I, Seite 40 ff., vom Teil II das Kapitel XVI in Betracht.

[130] Siehe Anhang.

[131] Cassati, Bossi . . ., a. a. O., S. 18.

allen ihren Teilen, und schon 1803 erschienen die neuen Satzungen und Unterrichtspläne[132]. Albertolli, sowie der Professor der Architektur erhielten je einen Assistenten zur Unterstützung, was schon De Giusti vorgeschlagen hatte. Der Titel «Maestro» wurde abgeschafft, und sämtliche Lehrer der Akademie erhielten den Titel «Professore». Die heißumstrittene Frage aber, ob der Ornamentlehrer dem Leiter der Architekturschule unterstellt bleiben sollte, wurde dahin entschieden, daß jener, was die architektonischen Schmuckformen anbeträfe, in Uebereinstimmung mit diesem unterrichten sollte. Die übrigen ehemaligen «Maestri» bleiben auch fernerhin der betreffenden höheren Abteilung unterstellt. Die Bestimmungen für die Ornamentschule sind die folgenden:

«§ VIII Scuola di Ornato.

1. La scuola di Ornato è fornita de' gessi de' più belli ornamenti antichi principalmente grechi e romani, e delle migliori stampe antiche e moderne, appartenenti alla decorazione, come pure di vari cartoni, colle figure elementari geometriche.
2. Vi si insegnano specialmente gli ornamenti direttamente appartenenti all' Architettura; quindi il Prof. d'Ornato per tal parte agisce di concerto col Prof. d'Architettura.
3. La scuola d' Ornato è divisa in varie classi, alle quali oltre gli indicati Ornamenti di Architettura, il Prof. fa disegnare e modellare quel genere d'ornamenti, che più conviene alla decorazione del mobiglio, le forme di mobili d'uso, e tutto ciò, che può contribuire all' abbellimento di ogni specie di manifatture.»

Im Januar des Jahres 1804 erstattete Bossi der Commissione d'Istruzione Pubblica einen genauen Bericht[133] über das, was er zur Hebung der Akademie geleistet hatte, und über den derzeitigen Stand der einzelnen Schulen.

Was Bossi hier über die Ornamentschule sagt, ist von Wichtigkeit, so daß es notwendig im Auszug wiedergegeben werden muß.

«Scuola di Ornato:

Questa è la più popolata delle scuole accademiche. Lo scorso inverno gli allievi vi giunsero al numero di 145. Se l'Accademia era più ricca di lucerne e di locale sarebbero giunti ai ducento. —

---

[132] Statute e Piano disciplinare per le Accademie Nazionali di Belle Arti, Milano 1803.

[133] Befindet sich im Arch. d. St. di Mil., Autografi, Pittori, Bossi, Busto VI.

Fino dal primo mese dell' anno scolastico fui obbligato a rifiutar l'ammissione a moltissimi allievi per mancanza di posto.

Nell' estate il numero è minore d'un terzo. Oltre quei che professano o coltivano direttamente le arti del disegno, convengonsi infiniti artigiani d'ogni specie, e singolarmente, muratori, falegnami, ricamatori, orefici e fabbri.

I principianti disegnano un corso di lezioni, che l'Accademia assiede a questo oggetto. Disegnato questo copiano le migliori cose decorative dell' antico, di Raffaele e di pochi altri cinquecentisti, sia dalle stampe sia dal rilievo. La maggior parte può non avanzare fino a questo punto; quelli che vi pervengono, si esercitano anche a comporre. Vari belli disegni copiati dalla stampa e dal rilievo si sono visti ne' piccoli concorsi straordinari da me per la prima volta interdotti ne' due scorsi anni.»

Der Brief Bossis gibt uns schon ein ungefähres Bild von der Unterrichtsweise Albertollis. Vor allem ist bemerkenswert, daß Albertolli stets eine gründliche Allgemeinbildung zur Voraussetzung für künstlerisches Schaffen machte: «Senza le buone lettere e la cognizione delle scienze un artista non potrà mai fare buona comparsa» schreibt er an seinen Bruder Ferdinando[134], und dann: «ho molto piacere che Fedele sia bravo nel disegno, ma negli altri studi come si porta? Studia egli le lettere, studia la geometria?»[134].

Ob Albertolli im Unterricht selbst die Werke der großen Theoretiker benutzte, ist nicht ersichtlich, jedoch wohl anzunehmen. Bossi bezeichnet im Laufe seines Berichtes «die Lehren des Vignola über die Ordnungen» als maßgebend für den Unterricht der Zeichenschule, ein Schüler und Nachfolger Albertollis gibt, wie wir später sehen werden, als Lehrstoff die Werke des Vitruv und des Milizia an. Aus dem Munde Albertollis freilich hören wir niemals dergleichen, wenn auch seine eigenen Werke gründliches theoretisches Studium beweisen und unter seinen nachgelassenen Studienblättern sich zahlreiche Aufzeichnungen von Lehrsätzen und Aufgaben aus Vitruv befinden.

Sicherlich wichtiger als theoretische Lehren war es Albertolli, seinen Schülern stets gute Vorlagen zu geben und Vorbilder, an denen auch er studiert hatte. Die Werke der römischen Antike, die Schöpfungen der «echten» Renaissance sind ihm die «prototipi del buon gusto»[135]. So

[134] Brief aus Milano vom 2. März 1806, wiedergegeben bei Somazzi, Giocondo Albertolli, S. 134.

[135] Vorrede zu «Alcune decorazioni . . .».

sehr er jedoch alles, was an den Barock erinnerte, fernzuhalten suchte, ist er, besonders in früheren Jahren, weder unduldsam noch einseitig. Empfiehlt[135] er doch seinen Schülern, denen es nicht vergönnt sei, die Werke des alten Rom zu sehen, an Skulpturen der Kirche S. Fedele (Pellegrini), ja sogar an der Spätrenaissanceornamentik des mailänder Doms zu studieren, ein Zugeständnis, das schon seine Schüler und Nachfolger nicht mehr gemacht hätten. 25 Jahre später allerdings rät auch er seinen Schülern ab, in Rom zu studieren, wo man vielleicht «Bekanntschaften machen, aber keinen guten Geschmack sich erwerben könne»[136]. Rom, das ihm so reiche Anregungen gegeben, das er in jüngeren Jahren als den alleinigen Studienort gepriesen hatte! Aber freilich stand man in Rom damals nicht mehr unter dem Eindruck der neu aufgedeckten Schätze der Antike, der Theorien eines Winckelmann und Mengs, sondern es war wieder die Stadt des Barock geworden, die Stadt «dei moderni settari». Auch vom Studium im Auslande suchte Albertolli seine Schüler zurückzuhalten, und der Erziehung zum guten Geschmack gar hinderlich dünkte ihm «la maniera adottata da alcuni Francesi». Sein Schüler Ferdinando Albertolli wollte die Kunst in Paris und Rom studieren, erzählt er dem Geschichtsschreiber Cantù, «ma fu convinto, che gli esemplari del bello nelle arti del disegno, non si debbono ricercare fuori d'Italia»[137].

Wichtiger als diese allgemeinen Grundsätze ist die Unterrichtsmethode, die Albertolli einführte und die sich dann über ein Jahrhundert lang als herrschend gehalten hat.

«Dopo trent' anni ch' io mi affatico ad insegnare questa parte del disegno nella pubblica scuola, mi pare d'aver conosciuto il più facile metodo di farla apprendere.»[138] — «Ich weiß, wie man am leichtesten zeichnen lehrt», so sagt er mit der sicheren Gewißheit eines, der glaubt, ein unfehlbares System ausgearbeitet zu haben. Das Wesen dieses Systems liegt vor uns im «Corso Elementare» (1805). Nicht umsonst hielt es Albertolli für das pädagogisch vollkommenste seiner vier Ornamentbücher. Hatte er die ersten Werke aus Notwendigkeit geschaffen, weil er nicht mehr jedem einzelnen Schüler eigenhändig vorzeichnen konnte, die alten Vorlagen der Akademie aber nicht mehr ausreichten, so schuf er jetzt, mit dem «Corso Elementare» bewußt das erste Lehrbuch für den Zeichenunterricht.

---

[135] Vorrede zu «Alcune decorazioni . . .».

[136] Somazzi, S. 24 «. . . se la buona architettura è la Vitruviana, la Palladiana, la Vignoliana non è certamente quella dei moderni settari di Roma.»

[137] Ausspruch Albertollis, zitiert von Cantù, Storia di Como, a. a. O.

[138] Aus der Vorrede zum «Corso Elementare».

Das Werk besteht aus 28 Blättern von Ornamenten, die vom Leichten zum Schwereren folgerichtig fortschreiten. Nicht dem ornamentalen Sinne nach, sondern auf das leicht zu zeichnende Blatt folgt das schwerer zu zeichnende und so fort, oft ohne jeden organischen Zusammenhang. Als Elemente legt Albertolli das Lotosblatt, den römischen Akanthus (vom Kompositkapitäl) und die Palmette zugrunde.

Auf den ersten Seiten gibt er zunächst einfache Formen, dann zusammengesetzte, später kommen noch Schlagschatten, Eigenschatten hinzu, und zuletzt folgen schwierig zu zeichnende Friese und andere verzierte Gebäudeteile. Das peinlich genaue Abzeichnen dieser 28 Blätter bildete die Grundlage des Lehrplanes. Der Reihe nach wurden die Ornamente sorgfältig kopiert, und bevor eine Zeichnung nicht vollkommen fehlerfrei gelungen war, durfte keine neue Vorlage in Angriff genommen werden. Erst wenn der Schüler sämtliche Blätter in sauberster Ausführung durchgezeichnet hatte, durfte er nach Relief und dann nach der Natur arbeiten. Nur die besten Schüler kamen zum freien Entwerfen.

Diese Lehrmethode verlangt vor allem andern: Schönheit der Ausführung, Glätte der Linie, Reinheit der Schattierung. Sie bewirkt vollkommene Fertigkeit der Hand und höchste technische Sicherheit der Linienführung. Dabei läßt sie freilich außeracht, das Auge zu üben, und vernachlässigt die Ausbildung im körperlichen Sehen. Ferner, dadurch daß der Schüler als Vorlagen nur stilisierte Pflanzen erhält, lernt er diese in ihrer ornamentalen Vorbildlichkeit weder aus eigener Anschauung kennen, noch nach freier Phantasie benutzen. Die Methode unterrichtet den Lernenden überhaupt gar nicht über die stilistische Bedeutung dessen, was er zeichnet, und ist daher völlig außerstande, seine künstlerische Phantasie zu stärken. Das Schlimmste aber ist: sie legt mit ihren starren, nicht entwicklungsfähigen Typen Schüler wie Lehrer den strengsten Zwang auf.

Doch gerade das wollte jene Zeit. Sie wollte alles Malerische, Willkürliche aus der Zeichnung verbannen, wollte statt frei schaffender Phantasie den Zwang und die Regel. Die Pünktlichkeit und Genauigkeit, die der Klassizismus in seinen Werken offenbart, mußte naturgemäß auch im Unterricht seiner Schulen zum Ausdruck kommen.

So war es natürlich, daß der «Corso Elementare» überall mit ungeheurem Beifall aufgenommen wurde und mit dem Werke auch die Lehrmethode binnen kurzem weiteste Verbreitung fand. Von allen italienischen Zeichenschulen und Akademien wurde das Werk in einem oder mehreren Exemplaren angeschafft, an Buchhandlungen und Schulen des Auslandes verkaufte Albertolli den Corso Elementare. Nach Berlin, Leipzig, Frank-

furt und Mannheim gingen je acht bis zehn Exemplare, nach Zürich, Lugano und Genf, nach Paris und Orleans, nach Moskau und Petersburg schickte er Abzüge, die östreichische Regierung veranlaßte für zahlreiche Schulen die Anschaffung, nach Corfù ging das Werk, und sogar in Amerika fand die Schule Verbreitung[139]. Als dann nach dem Tode Albertollis die Regierung das Werk käuflich erwarb, um eine Zerstörung der schon sehr abgenützten Platten zu verhindern, erschienen in schneller Folge Kopien und ähnliche Arbeiten, da man die Zeichenschule nicht mehr entbehren konnte. F. Ferri, ein Assistent Albertollis, zeichnete die Schule mit sehr wenig Veränderungen ab und gab sein Werk 1844 heraus, von Moglia erschien schon zwei Jahre früher ein Corso Elementare, der sich gleichfalls eng an den Albertollischen anlehnte. Zahlreiche ähnliche Lehrbücher folgten überall.

Das ganze 19. Jahrhundert hindurch stand man unter dem Einfluß dieser Methode, die der Klassizismus geschaffen und befestigt hatte. Erst die allerletzten Jahrzehnte haben uns, wenn auch immer noch nicht vollständig, vom Zwang dieser Unterrichtsweise befreit. Es hat lange gedauert, bis sich die Erkenntnis durchsetzte, daß der Zeichenunterricht nicht Geduld lehren, sondern neben technischer Geschicklichkeit der Hand in erster Linie die Phantasie, das Auffassungsvermögen des Lernenden erziehen und das Gedächtnis für Form und Linie entwickeln soll. Wenn man aber mit Recht diese alte Lehrmethode bekämpfte und bekämpft, so sollte man deshalb doch nicht die Zeit anklagen, die sie geschaffen, nicht den Mann schmähen, der die ersten Grundlagen dazu gelegt hat. Man tut Unrecht, wie dies oft geschieht, von Albertolli als einem «precettista infame» zu sprechen, seine Vorlagen «foglie arcibestemmiali» oder «famigerati» zu nennen[140], bloß weil er ein Lehrsystem geschaffen hat, das wir heute überwunden haben. Man sollte bedenken, daß den Tadel erst die, die nach ihm kamen, verdienen, die nicht fähig waren sich von dem alten Zwange durch Schaffung eines besseren Systems zu befreien.

Seiner Zeit hat Albertolli genug getan.

---

[139] Ueber den Verkauf der einzelnen Exemplare gibt uns das oben (Anm. 69) genannte, handschriftlich geführte Ausgabenbuch Auskunft. Dazu ist angegeben, an welchem Tag, um welchen Preis und in wieviel Exemplaren Albertolli den Corso an die verschiedenen Bezieher verkaufte. Auch die Kosten der technischen Herstellung des Werkes finden wir hier verzeichnet.

[140] Diese verhältnismäßig starken Ausdrücke in: Camillo Boito, i principii . . . Aber auch sonst, wenn von Albertollis Lehrtätigkeit die Rede ist, finden sich solche Urteile. Vgl. «Piermarini» Pubblicazione del Comitato, S. 2. Ferner Arte Ital. dec. ed ind. 1904, S. 25.

ALBERTOLLIS SCHÜLER.

IN Zeitungen und Büchern jener Zeit, die Berichte irgend welcher Art über die Accademia delle Belle Arti bringen, wird stets die Ornamentschule mit besonderer Aufmerksamkeit behandelt. Zahlreich sind auch die wohlwollenden und anerkennenden Urteile von behördlicher Seite, die in Briefen, sei es unter kaiserlicher, sei es unter östreichischer Regierung, über die Zeichenschule gegeben werden[141]. Am klarsten aber spiegelt sich die Meinung der Zeitgenossen Albertollis in den Reden[142] wieder, die alljährlich bei Gelegenheit der akademischen Feierlichkeiten von den jeweiligen Segretarii oder Rektoren gehalten wurden. Wo immer von den verschiedenen Fakultäten der Akademie die Rede ist, wird die Ornamentschule besonders erwähnt. «Gli ornamenti sono a noi soli», sagt Zanoja (1814) in einer Rede über die verschiedenen italienischen Kunsthochschulen. Ein andermal spricht Fumagalli (1823) über den Wert, den man dem Zeichenunterricht beimessen müsse, da die Nationen, die im Zeichnen Hervorragendes leisteten, infolge der ästhetischen Vorzüge des Produzierten ein gewerbliches Uebergewicht über die andern erhielten. Bei dieser Gelegenheit spricht er mit Stolz aus, daß die mailänder Zeichenschule die beste in ganz Italien sei, und mit einer Verbeugung gegen den anwesenden Albertolli schließt er: «die Grundlagen der Schule wurden gelegt: da un emerito professore che siede fra le nostre scranne» (Rede 1823). Ein Gleiches hören wir in den Reden 1825 und 1828, wo u. a. gesagt wird, daß die mailänder Unterrichtsmethode auf dem Gebiete des Ornamentstiches sogar für die außeritalienischen Schulen vorbildlich sei.

[141] Vgl. Anm. 128, ferner die Berichte des Direttore della Pubblica Istruzione und des Ministero dell' Interno anläßlich der Pensionierung Albertollis an den Prinzen Eugen Napoleon: Arch. d. St., Tesoreria, Pensioni.

[142] Atti Accademici dell' Accademia di Belle Arti, a. a. O.

In der Rektoratsrede vom Jahre 1839 lesen wir: «. . . Milano può gloriarsi di sovrastare in questa parte sia per la purezza dello stile, sia per la general diffusione a tutte le altre nazioni. Che non esiste stabilimento non solo in Italia, ma in qualunque altro luogo che possa al nostro pareggiarsi!»

Der allgemeinen Wertschätzung der Schule entsprach die beständig wachsende Zahl der Besucher. Seit ihrem Bestehen wurde die Zeichenschule stärker besucht als alle anderen Fakultäten. In den letzten Jahren seiner Tätigkeit unterrichtete Albertolli über 300 Schüler, und unter seinen Nachfolgern stieg diese Zahl auf 400 und schließlich auf 600[144]. Es ist natürlich, daß so der Einfluß, den Albertolli auf Kunst und Gewerbe im Sinne klassizistischer Anschauung ausübte, von Jahr zu Jahr zunahm. Waren doch in allen Zweigen der Kunst Männer tätig, die aus seiner Schule hervorgegangen waren[145].

Den nachhaltigsten Einfluß übte Albertolli auf die ornamentale Zeichenkunst und deren Entwicklung aus. Gaetano Vaccani, Ferdinando Albertolli (Neffe und Schwiegersohn des Meisters) und Domenico Moglia sind es, die auf diesem Gebiet seine Lehren aufrecht erhielten und fortführten. Von ihnen wird später ausführlich die Rede sein. — Unter den Architekten und Zeichnern, die in die Lehre Albertollis gegangen sind, zeichnen sich aus: Giacomo Pellagata, Giorgio Welz, Giacomo Cambiagi, Luigi Voghera, Giuseppe Lavelli und Andrea Tassi. — Unter den Ornamentstechern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind es die beiden Mercoli, Andrea Debernardis und Francesco Bertolotti, die Albertolli ihre künstlerische Erziehung verdanken. — Albertollis Sohn, Raffaele, wurde ein tüchtiger, noch zu wenig gewürdigter Radierer. — Der beste Holzschneider der Zeit, Invernizzi, lernte in Albertollis Schule, und es ist sicher kein Zufall, wenn Caimi gerade von ihm sagte, er zeichne sich aus durch: «scienza, eleganza de' suoi disegni e per un gusto squisito.» — Auf dem Gebiet der ornamentalen Plastik ist der tüchtige Alessandro Rossi aus der mailänder Zeichenschule hervorgegangen. Aber auch zahlreiche von den im Auslande arbeitenden Künstlern tragen das Gepräge der Albertollischen

---

[144] 1803 hatte Albertolli einen Assistenten (Raffaele Albertolli) zur Unterstützung erhalten, 1806 wurde ein zweiter (Domenico Moglia) angestellt. Später waren drei und vier in dieser Stellung tätig.

[145] Vgl. für das Folgende die Schülerverzeichnisse der Ornamentschule im Museo Civico in dem Fasz. Brera, Storia e Professori und im Catalogo de' Giovanni Studenti nella R. Accademia. Ferner: Cantù, Storia . . . a. a. O. — Caimi, Delle Arti del disegno . . ., a. a. O. — Curti, Giocondo Albertolli, a. a. O., S. 7. — Baroffio, Storia del Cantone Ticino, S. 53. — Vorrede Albertollis zu «Alcune Decorazioni».

Schule. Besonders in Rußland, wo wir nach dem napoleonischen Feldzug eine rege Bautätigkeit beobachten, finden wir zahlreiche seiner Schüler beschäftigt. So unter anderen die Gebrüder Fossati, die in Rußland und in der Türkei arbeiteten, so Giambattista Gilardi, der Architekt am russischen Hof war. Auch Pietro Meschini, der als Stuckateur zahlreiche Entwürfe Albertollis ausgeführt hatte, wurde 1813 nach Rußland berufen.

Doch nicht allein durch seine Schüler, die im Ausland tätig waren, übte Albertolli einen Einfluß auf die Ornamentik der außeritalienischen Länder aus. In den Schülerverzeichnissen der Scuola d'Ornato finden sich zahlreiche deutsche und französische Namen. Künstler aller Nationen[146] erhielten in der mailänder Zeichenschule ihre Ausbildung oder standen doch wenigstens zeitweise unter deren Einfluß. Und bei allen, die mit Albertolli und seiner Schule in Berührung kamen, ist eine Einwirkung meist im Sinne der Exaktheit und Schärfe ihrer Linienführung zu beobachten.

Nicht unwichtig für die Verbreitung Albertollischer Ornament- und Unterrichtsweise ist die Tatsache, daß man überall Albertollischüler als Professoren und Lehrer der jungen Generation anstellte. Ferdinando Albertolli lehrte, bevor er nach Mailand kam, zuerst am Lyzeum zu Verona, dann an der Akademie in Venedig. Giacomo Albertolli war Professor der Architektur in Padua und später in Mailand. Von seinen beiden Lieblingsschülern, Gaetano und Francesco Durelli, berühmt durch die vorzüglichen Aufnahmen der Certosa von Pavia, wurde dieser Professor der Perspektive in Mailand, jener unterrichtete an der Hochschule in Genf getreu den Lehren seines Meisters. Bianconi, ein Schüler, der zwar, wie Albertolli selbst bedauernd erzählt, nicht in den Fußstapfen des Lehrers schritt, erhielt einen Ruf als Professor nach Carrara. Felice Ferri, Albertollis Assistent, wurde Begründer und Leiter der Zeichenschulen in Tesserete und Lugano, der schon genannte Gilardi Lehrer in Montagnola.

Doch wenden wir uns denen zu, die Albertollis künstlerisches Vermächtnis erhielten und seine Kunstweise gegen alle Veränderung, gegen jedes Hinzu- oder Hinwegnehmen, gegen jeden Fortschritt — fast könnte man sagen: leider — mit Erfolg noch lange verteidigten, so daß sie schließlich in Erstarrung verfiel. Es sind die schon genannten F e r -

---

[146] Für die Behauptung Cantùs a. a. O., daß auch Percier und Fontaine in der Albertollischen Schule gezeichnet haben, konnte ich keine Belege finden. Es ist jedoch sehr leicht möglich, daß sie während ihres längeren Studienaufenthaltes in Italien auch die Ornamentschule in Mailand besucht haben. Einen unmittelbaren Einfluß Albertollis auf diese Künstler wird man aber schwerlich nachweisen können.

dinando Albertolli, Gaetano Vaccani und Domenico Moglia.

Ferdinando Albertolli[147], geb. 1780, der Nachfolger Giocondos, hatte den größten Teil seiner künstlerischen Ausbildung von diesem, seinem Oheim erhalten und stand vollkommen unter dessen Einfluß. Als selbständiger Künstler hat er keine große Bedeutung. Sein Palazzo Taverna in Mailand (erbaut 1835/36) ist einfach, in schönen Proportionen und streng klassizistisch gehalten. Doch war er ein tüchtiger Kupferstecher und hat zahlreiche Blätter nach eigenen Werken, wie nach fremden Entwürfen ausgeführt. Sein Hauptwerk bilden die Wiedergaben der 1812 auf dem Forum Trajanum in Rom aufgefundenen Friese und Pilasterfüllungen[148]. Durch diese Aufnahmen hat Ferdinando Albertolli einen gewissen Einfluß auf die Ornamentik ausgeübt. Die Tatsache z. B., daß in jener Zeit im klassizistischen Ornament die Akanthusblätter kleiner detailliert, häufiger gespalten und mehr gehäuft werden, daß die Stengel von Pflanzen geriefelt und etwas dünner ausgebildet sind, muß auf den Einfluß der altrömischen Ornamentik zurückgeführt werden, deren Kenntnis Ferdinando in diesem Sinne vermittelte.

Im übrigen aber ging er in den Fußstapfen seines Lehrers und Vorgängers, seine Erziehungs- und Lehrmethode blieb die alte. Dies erkennt man am deutlichsten aus den Vorreden seiner Werke, in denen er in gewissem Sinne das Programm seines Unterrichts gibt. Von den Grundsätzen Albertollis ist er noch keinen Schritt zurückgegangen, noch weniger über sie hinaus. «L'incessante studio e la sagace imitazione dell' opere antiche» bildet nach wie vor das Wesen seines Lehrplanes. Mit großem Eifer wendet er sich gegen die, bei denen «die ausschweifende Phantasie über die Regel triumphiert», kämpft gegen alle neuen Einflüsse und Stilwandlungen der Zeit. Ende der zwanziger Jahre beginnen in Mailand — einer Anregung zufolge, die von Paris ausging — die alten Rokokoformen wieder modern zu werden. Dann versucht man es wieder mit der Dekorationsweise des Barock, die Ornamentschule aber bleibt unter der Leitung Ferdinandos streng und unwandelbar den Lehren ihres Gründers treu.

Neben Ferdinando Albertolli wirkte an der mailänder Akademie ein

---

[147] Merzario, a. a. O., Bd. II, Kap. 28. — Caimi, a. a. O. — Cantù, Storia . . ., a. a. O.

[148] Von Ferdinando Albertolli sind: Porte di Città . . .; Fregi trovati . . ., aufgenommen und gezeichnet von Ferdinando Albertolli, gestochen von Mercoli und anderen. Außerdem hat er aber noch zahlreiche andere Werke mit Kupferstichen versehen.

Künstler, der genannt werden muß, wenn von Nachfolgern Albertollis und Fortführern seiner Lehren die Rede ist: Gaetano Vaccani[149]. Aus der Schule Albertollis hervorgegangen, unterrichtete er vom Jahre 1818 bis 1843 als Professor der Ornamentmalerei an der mailänder Akademie. Er war ein eifriger Verbreiter und Verfechter der Lehren Albertollis und übte besonders auf die Ornamentmalerei im Sinne des Meisters einen ziemlich bedeutenden Einfluß aus. Diese war, zumal in der Art der Helldunkelmalerei, zu Anfang des Jahrhunderts sehr beliebt geworden und ist auch fast das ganze Jahrhundert hindurch in Italien in Mode geblieben. Man schätzte jene täuschend gemalten Nachahmungen von Stuckornamenten und -reliefs sehr hoch, und als Meister in dieser Kunst stand Vaccani bei seinen Zeitgenossen in hohem Ansehen. — Außer zahlreichen gemalten Dekorationen in den Schlössern zu Mailand und Monza, im Teatro Filodrammatici, Mailand, und in der Brera hat Vaccani, wie fast alle Schüler Albertollis, Ornamentstichwerke[150], meist Wiedergaben seiner Dekorationen, herausgegeben.

Wenn er sich auch in der sauberen, korrekten Art des Zeichnens vollkommen als Schüler Giocondos erwies, so entfernte er sich in seiner Ornamentik doch etwas weiter von seinem Lehrer als seine oben genannten Kollegen: er war nicht so unfrei wie diese. Ein begeisterter Verehrer der griechischen Antike, entlehnte er von dieser zahlreiche Motive, die Giocondo Albertolli teils nicht gekannt, teils auch nicht als schön hätte gelten lassen, und benutzte sie, freilich manchmal ohne das nötige Verständnis. Ueberhaupt war seine Formensprache reicher und fremdartiger. Die merkwürdigsten Dinge setzte er in origineller und vorzüglicher Weise zusammen und wandte besonders häufig künstliche Motive an. Indessen benutzte er niemals Masken, Fratzen oder sonst barocke Formen und beobachtete trotz aller Freiheit in der Wahl der zusammengesetzten Motive bei der Komposition seiner Füllungen peinlich die Gesetze der «Eurytmia und Symmetria». Gar eine unlogische Entwicklung der Elemente wird man in seinen Ornamenten nicht finden.

Vaccani hat oft sehr reizvolle Dekorationen geschaffen, und der Einfluß, den er im antikisierenden Sinne auf die Helldunkelornamentmalerei ausübte, ist unbedingt günstig zu nennen. Seine ängstliche Scheu und die peinliche Sorgfalt jedoch, nur rein klassizistische Linien zu ziehen, alles «Verzerrte», «Regellose» zu vermeiden, verleiht seinen Entwürfen oft etwas Kaltes, Eintöniges, und man vermißt dann die Anmut und Eleganz der Albertollischen Zeichnung.

[149] Gazzetta ticinese, 1844, Nr. 323. — Arte It. dec. ed ind. 1908, 1.

[150] Von Vaccani sind: Raccolta di Compartimenti . . .; Ornati diversi . .

Domenico Moglia[151], seit 1806 Assistent Giocondo Albertollis, seit 1812 Assistent Ferdinandos und Professor der Ornamentik am Liceo di S. Alessandro in Mailand, wurde 1844 zum Nachfolger Ferdinando Albertollis berufen. Er war es, der vor allen anderen mit fanatischer Beharrlichkeit die Lehren seines Meisters noch lange Zeit unverändert erhielt. Während Vaccani gelegentlich eigene Wege einzuschlagen wagte, Motive benutzte, die sich in der Formensprache Albertollis nicht finden, kühner als dieser komponierte, ging Moglia auf dem Wege weiter, dessen Richtung Albertolli angegeben hatte. Zwar kannte er infolge der neuen Ausgrabungen die römische Ornamentik besser als sein Lehrer, und wie bei Vaccani sind in seinen ornamentalen Entwürfen die Akanthusstengel geriefelt, die Blätter reicher gezackt; auch spielt unter dem Einfluß der griechischen Antike, der zur Zeit des Empire vorherrschend war, bei ihm die Palmette eine größere Rolle als früher. Im großen und ganzen aber ist seine Dekorationsweise vollkommen unverändert geblieben, höchstens noch reiner und in der Verwendung von Ornamenten überhaupt sparsamer geworden. Was die Komposition seiner Füllungen betrifft, so bewundert man mit Recht seine Kunst, die einzelnen Teile gut gegeneinander abzuwägen und sorgsam zu verteilen, wenn ihm freilich auch zumeist jegliches Temperament fehlte.

Moglias bedeutendste Arbeiten sind die ornamentalen Dekorationen der Porta Sempione (della Pace), die er für Cagnola entworfen hat und die sämtlich unter seiner Leitung ausgeführt wurden. Er bevorzugte hier vor allem die großen Rosetten («rosoni»), die auch Albertolli in seinen letzten Dekorationen sehr häufig verwandt hatte. — Ein Bahnbrecher war Moglia so wenig wie sein Vorgänger, aber gleich diesem war er ein tüchtiger Lehrer und ist stets ängstlich bemüht gewesen, die Zeichenschule in der Methode und nach den Grundsätzen ihres Gründers zu leiten.

Seine Schüler, so berichtet er[152], müssen vor allem beherrschen: «Le definizioni delle quattro parti consistenti la bellezza architettonica, cioè dell' Ornato, della Simmetria, e della Convenienza.» Die Werke des Milizia und die des Vitruv, heißt es hier, sind die theoretischen Lehrbücher, die Arbeiten Albertollis die Vorlagen für den Unterricht. Seine Lehrmethode ist also unverändert die geblieben, die Albertolli eingeführt

---

151 Caimi, a. a. O., S. 121. — Arte It. dec. ed ind. 1908, 2. — Atti Accademici, a. a. O., S. 1867.

Von Moglia sind: Corso di Lezioni . . .; Collezione di Soggetti . . .; Corso Elementare . . .

152 Dieser interessante Bericht vom 25. VII. 1825 befindet sich im Arch. d. St., Autografi, Pittori, Busto IV (Moglia).

hatte. Und so gelang es ihm, die dekorative Zeichenkunst vor jeder Entwicklung künstlich zu «bewahren». Freilich war es ein harter Kampf, den er gegen die Fortschrittler führte. War man doch der akademischen Formen müde, und die sogenannten Manieristen suchten wieder zur barocken Dekorationsweise zurückzukehren. Gegen diese vor allem kämpfte Moglia mit der Feder und durch die Schule. In der Vorrede seiner «Collezione» überhäufte er die Neuerer mit den beschimpfendsten Angriffen und warnte die Lernenden, doch ja nicht zum «Blödsinn» der vergangenen Jahrhunderte zurückzukehren. Lieber solle man noch an chinesische, hindostantische, mexikanische Kunst sich anlehnen, als barocke Formen gebrauchen.

Auf Moglias Kampfruf erschien im Politecnico, einer Zeitschrift für angewandte Kunst, drei Jahre später, 1840, eine sehr objektive und gemäßigte Antwort, die ihn warnte, sich in Gegensatz zu der ihn umgebenden Welt zu setzen, die fortschreiten und nicht stehen bleiben wolle. Seine Ornamentwerke und seine Verdienste um die Schule seien zu loben, seine Unduldsamkeit aber sehr zu tadeln. Und ähnlich urteilen zahlreiche Zeitgenossen Moglias. Caimi[153] in seiner akademischen Rede, Luigi Tatti im «Milano ed il suo Territoro»[154], beide große Verehrer Albertollis, beklagten den Konservatismus der Ornamentschule, die jedem Fortschritt, jeder gesunden Entwicklung feindlich gegenüber stünde. Aber Moglia blieb siegreich, und die von ihm gelehrte klassizistische Ornamentweise hielt sich in ihrer herrschenden Stellung noch unter seinen nächsten Nachfolgern[155].

Erst als 1861 der freilich schon altersschwache Luigi Scrosati die Leitung der Ornamentschule übernahm, änderte sie ihre Richtung und wurde modernen Einflüssen zugängig. Erst Scrosati, obwohl aus der alten Schule hervorgegangen, brach mit den typisch gewordenen Formen des Klassizismus. Teils zu schwach, um die Schule dogmatisch wie bisher weiter zu leiten, teils auch weil er selbst Eklektiker war, ließ er andere, besonders Formen der Spätrenaissance als «des guten Geschmacks würdig» zu. So fielen denn die Mauern, die nahezu hundert Jahre zuvor Albertolli errichtet hatte. Seine Lehrmethode aber blieb noch für lange Jahre und Jahrzehnte allein maßgebend.

Doch endete mit Scrosati der unmittelbare Einfluß des Gründers der Ornamentschule, deren Weg wir daher nicht mehr weiter verfolgen wollen.

---

[153] Atti Accademici, a. a. O., 1867.
[154] Milano ed il suo Territorio, Bd. II, S. 330.
[155] Moglia wird 1852 auf eigenen Wunsch pensioniert, er stirbt 1867.

ZUSAMMENFASSUNG.

UEBERSCHAUT man den Werdegang Albertollis, so ergeben sich drei Schaffensperioden. Die erste umfaßt die Lehr- und Wanderjahre bis zu seiner Berufung nach Mailand (1774). Künstlerisch Wertvolles schafft Albertolli in diesen Jahren nicht, vielmehr erweist er sich in allen Arbeiten dieser Zeit mehr als ausführender Handwerker, denn als selbständiger Künstler. Dagegen erwirbt er sich wertvolle Fähigkeiten und Kenntnisse: Technisch wird er ein meisterhafter Stuckateur, der das bildfähige Material vollkommen beherrscht, künstlerisch ein tiefer Kenner und Versteher der Formenwelt der Antike und Renaissance.

Eine eigentlich stufenweise Entwicklung in künstlerischer Hinsicht hat Albertolli nicht erlebt, er findet vielmehr mit einem Schlag seinen persönlichen Stil. Mit seinen ersten selbständigen Arbeiten im mailänder Schloß schafft Albertolli etwas durchaus Neues auf dem Gebiete der Ornamentik; er befreit mit diesen rein klassizistischen Dekorationen sich und seine Kunst von den bisher maßgebenden französischen Einflüssen und hebt damit die italienische Ornamentik zur original-nationalen empor. — Damit beginnt die zweite Periode. So reich an künstlerischen Schöpfungen, so kurz ist sie an Dauer. Die wichtigeren Dekorationen sind sämtlich in den siebziger und anfangs der achtziger Jahre entworfen und ausgeführt. Und nachdem Albertolli diese Werke geschaffen hat, erstarrt seine Kunst. Er strebt nicht darnach, Neues hervorzubringen, sondern sieht seine Aufgabe darin, den von ihm geschaffenen Ornamentstil in seiner Reinheit zu erhalten.

So sind denn alle späteren Arbeiten, stilistisch betrachtet, nur Wiederholungen der Schöpfungen dieser Zeit.

Die dritte Periode beginnt Ende der achtziger Jahre, sie ist die Periode der Lehrtätigkeit. Die hervorragendsten Leistungen dieser Zeit sind: einmal die Ausgestaltung der Ornamentschule, durch die Albertolli einen nachhaltigen Einfluß auf die dekorative Kunst und das Kunstgewerbe ausübt, dann die Schaffung einer Lehrmethode, verkörpert in seinem überdauernden Werk, dem «Corso Elementare».

Auch als Lehrer macht Albertolli keine tiefere Entwicklung durch. Sein Lehrstoff, wie seine Methode verändern sich nicht. Nachdem er Bedeutendes geschaffen, bleibt er dabei stehen, und diese Erstarrung teilt sich seinen Schülern und Nachfolgern mit, die ihre Lebensaufgabe darin sehen, das Werk ihres Meisters zu erhalten und vor jeder Veränderung zu «schützen». Dadurch aber wurde jeder Fortschritt, jede Weiterentwicklung gehemmt, und, von diesem Standpunkt aus betrachtet, ist Albertolli seiner Kunst verhängnisvoll geworden. Freilich ist schwer zu sagen, wieviel davon auf seine, wieviel auf Rechnung seiner Zeit zu setzen ist. Gleichviel, Albertolli hat mit seinem Werk einen bedeutenden Einfluß auf die nachfolgenden Geschlechter der Ornamentkünstler ausgeübt, er hat einer Stilrichtung die Wege gewiesen und sich damit einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der Kunst gesichert.

ANHANG.

Anm. 16. Der bedeutende Einfluß, den Parma unter bourbonischer Herrschaft durch seine Akademie der schönen Künste auf die Entwicklung der Kunst ausübte, wird zumal in der deutschen Literatur nicht erkannt. Es ist nicht nur Turin (Gurlitt V, II), das französische Kunst nach Italien vermittelt, auch Parma, freilich erst ungefähr 50 Jahre später, darf diese Bedeutung für sich in Anspruch nehmen. Der größte Teil der Männer, die in Mailand als freischaffende Künstler oder als Hochschullehrer ein entscheidendes Wort in der Kunst und zwar im Sinne des Klassizismus sprechen sollten, sind aus der Parmenser Schule hervorgegangen. So Gerli, der Bildhauer Callani, der Professor des Figurenzeichnens Aspari, der Maler Mazzola, von den beiden Albertolli ganz abgesehen. Aber bedeutsamer noch für die Stellung Parmas bleibt der Umstand, daß von hier aus Petitot seinen Einfluß geltend machte.

Anm. 18. Davon lesen wir in den Aufzeichnungen des Enrico Scarabelli-Zunti, der unter dem Titel: «Documenti e Memorie di Belle Arti Parmigiane» sämtliche archivalischen Quellen Parmas gesammelt und geordnet hat. Zunti starb jedoch über seiner Riesenarbeit, und so wurde sein Werk weder vollendet noch veröffentlicht, bietet aber unerschöpfliche Schätze an Angaben über alle künstlerischen Arbeiten, die in Parma geschaffen wurden. Es befindet sich im Museo Reale zu Parma.

Ueber Albertolli befinden sich in der Cartella Nr. 8 (1751—1800) die Abschrift von zwei Urkunden der Kirche S. Brigida, die im Original noch im Archiv der Kirche vorhanden sind. Sie lauten, wie folgt:

«Sig. Francesco Malleri, Cancelliere della vendita e compra di S. Brigida si compiacerà di spedire mandato al Sig. Giuseppe della Diana Cassiere di detta Compagnia acciochè paghi al Sig. Giocondo Albertolli Lire 360.— per . . . . accordateli per diverse fatture a tavoli, capitelli di stucco, cartelle e cascate (?) ed altro di stucco alle due altarette laterali per ornare in tutta quadratura con stucchi le due mense e banchette dei due altari laterali costrutti di nuovo in detta chiesa Santa Brigida, dico Lire 360. —

Sottoscritto Gius M. Boyan Ord. di detta Compagnia.»

«Sequeret Merd° segnato col 28 § 4.

Parma 27. VI. 1765.

. . . e rispetto a Lire 10.— per pagare al Sig. Giocondo Albertolli stuccatore per supplemento ed intero saldo alle sue fatture fatte nella chiesa Santa Brigida, dico Lire 10. —

sottoscritto come sopra»

Anm. 20. Im Archiv der Accademia di Parma befinden sich Manuskripte, Dekrete und Aufzeichnungen, zusammengestellt unter dem Titel: «Progetti di concorsi e distribuzioni di Premi della R. Accademia di Belle Arti.»

Unter den hier Aufgezählten, die Preise davontrugen, wird Albertolli nicht erwähnt. In einem anderen Band dagegen: «Atti della Reale Accademia di Pitt. Scult. ed Arch. . . . (Copiati da documenti esistenti presso il R. Museo)» befindet sich folgendes Blatt:

«Distribuzione dei Premi celebrata dalla R. Accademia delle Belle Arti in Parma il giorno 23 Nov. 1766 . . . l'altro Bassorilievo colla divisa = *Amor sel guarda e ride* — è stato per il suo merito vicino al trionfo. L'autore è il Sig. Giocondo Albertolli, Luganese, scolare del Sig. Pietro Ferrari, nostro Accad. Aggiunto ai Professori . . .»

Ein zweites Blatt befand sich zufällig unter den Briefen derer, die um Zulassung zum Wettbewerb bitten, und zwar unter 1768; wir lesen:

«Concorso dell' anno 1768.

Bassorilievo.

1. Alessandro Barbiera.

2. «Per animo robur» — Giocondo Albertolli Luganese, Scolare del Sig. Benigno Bossi.»

Anm. 30. Dieser Gerli ist überhaupt eine merkwürdige Persönlichkeit, so recht bezeichnend für seine ruhelos fortschreitende, reformsüchtige Zeit. Er erfand neue Wagen, gab technische Ratschläge, wie man nach seinem ganz neuen System den Fußboden belegen müsse. Gleichzeitig erbaute er Flugmaschinen und unternahm 1784 aufsehenerregende Flüge. Dann wieder schrieb er über Lüftung in Spitälern und Gefängnissen, machte Ausgrabungen, ja er konstruierte sogar eine neue «griechische Ordnung», die besser sei als die dorische. Diese legte er der Hochschule zur Einführung vor, wurde jedoch wie gewöhnlich mit seinen Neuerungen abgewiesen. Immer aber protestierte er öffentlich dagegen, daß er nicht genügend gewürdigt würde, und fühlte sich stets als verkanntes Genie. (Interessante Angaben über Gerli im Arch. d. St. d. Mil., Autografi-Ing. ed Arch. IV (Gerli).)

Anm. 32. Unmittelbare Nachweise für diese florentiner Arbeiten zu finden, ist nicht möglich. Albertolli schreibt, daß er «i saloni del Palazzo Pitti, della Reale Villa del Poggio Imperiale e la sala della Niobe nella Galleria de' Medici» teils ausgeführt, teils entworfen habe (Autobiographie an Muzzarelli). In den verschiedenen Archiven wird Albertolli überhaupt nicht erwähnt, es findet sich nur eine Spesenrechnung für Grato Albertolli im Archiv der Uffizien (Cartella, Nr. 79, 1779), das Gleiche gilt von den Führern durch Florenz und den Baubeschreibungen der betreffenden Paläste. Luigi Biadi, Notizie . . ., Firenze 1829, pag. 210 schreibt: «e dal Granduca Pietro Leopoldo si fece colla direzione di Gaspare Paoletti ad incominciare nel 1776 l'appartamento nominato «della Meridiana», la gran sala appellata «degli stucchi . . .», während Inghirami, L'imper. e reale Pal. Pitti 1828, sogar weiß: «un salone spazioso ed ornato di finissimi stucchi, disegnato da Gaspare Paoletti ed eseguiti da una compagnia di stuccatori Milanesi . . .».

Dagegen wird in den verschiedenen Baugeschichten des Poggio Imperiale (Cesare da Prato u. a.) Grato Albertolli als ausführender Stuckateur des Salone degli stucchi mehrfach genannt, ebenso auch als Dekorateur der Galleria della Niobe in den Uffizien, wo sich zudem noch die Inschrift:

Grato · Albertolli · ≈ ·
Luganese · fecit · A · 1789 ·

befindet.

Nun wird in der Regel bei solchen Arbeiten entweder der den ganzen Bau leitende Architekt oder der ausführende Stuckateur, selten der Erfinder der Entwürfe genannt. (Vgl. Sala dell' Iliade im Pal. Pitti, dessen sehr schöne Dekorationen Cacialli (Disegni, Florenz 1823) entworfen hat, während in allen Führern etc. der ausführende Stuckateur Marinelli erwähnt wird.) Und so haben wir die Angaben Albertollis wohl so aufzufassen, daß er die beiden Säle, die in den Jahren 1779—80 im Pittipalast unter Leitung der Anhänger Paolettis ausgeführt wurden, teils entworfen, teils selbst ausgeführt hat, während die Arbeiten im Poggio Imp. und den Uffizien, die Grato Albertolli erwiesenermaßen leistete, von Giocondo zum Teil entworfen wurden.

Anm. 35. In dem Führer «Illustrazione storica dei R. Palazzi» ist ein Grundriß des in den Jahren 1770—80 erbauten Schloßteiles gegeben. Die Säle sind einzeln numeriert. Die von Albertolli geschmückten Räume tragen die Ziffern: 7, 8, 15, 17, 21, 22, 24.

Anm. 36. In den Archiven findet sich über die Arbeiten, die in den Jahren 1770—1781 im Palazzo Reale ausgeführt wurden, nur sehr wenig: Im Archivio d. St. di Mil.: Autografi-Piermarini sind Berichte Piermarinis über den jeweiligen Stand der Arbeiten aus jener Zeit. Ebenda, unter: Palazzo Reale-Pittori, sind Maler angegeben, die im Schlosse arbeiteten, aber auch zum größten Teil nur Dokumente aus der Napoleonischen Bauperiode des Schlosses. Ueber die Tätigkeit Albertollis und die seiner gleichzeitigen Mitarbeiter konnte ich aus den Archiven keinen Aufschluß erhalten, trotz der gütigen angestrengten Beihilfe der Herren Archivare.

Wir sind daher auf die alten Führer angewiesen und besonders auf die Beschreibungen, die sich in der «Illustrazione storica dei Reali Palazzi» Milano 1863 befinden. Diese letzteren haben meinen stilistischen Nachprüfungen standgehalten bis auf die Dekorationen der Sala dei Consigli, wo mir, wie oben angegeben, nur die Füllungen der Eckfelder von Albertolli herzurühren scheinen. Die übrigen Teile der Dekoration dieses Saales weisen viel zu viel kleine Figuren auf, als daß sie von Albertolli entworfen sein könnten. Was die anderen Räume anbetrifft, so kann ich mich den Beschreibungen des genannten Führers anschließen. Freilich ist nicht zu vergessen, daß hier nur Angaben über die Säle gemacht sind, die besichtigt werden dürfen. Welche andern Räume Albertolli geschmückt hat, konnte nicht festgestellt werden, da die privaten königlichen Gemächer, die als aus jener Zeit stammend in Betracht kommen, nicht betreten werden durften.

Anm. 40. Auch über die Tätigkeit Albertollis in Monza ließen sich keine archivalischen Urkunden finden. Wiederum sind die Archive über die Arbeiten des Palastes gerade in dieser Zeit nur sehr spärlich. Ueber die Dekrete betreffs der Erbauung: Siehe Archivio d. St. di Milano, Fondi Cam.-Monza Nr. 311.

Anm. 43. Ein Brief vom 5. September 1779, in dem die Forderung Albertollis von 35 Gigliaten weitergegeben wird, sowie ein anderer vom 9. Oktober 1779, in welchem die «Königl. Hoheit» die geforderte Summe genehmigt, finden sich auf dem Archivio d. St. d. Milano: Comuni-Mantova-Pal. Ducale Nr. 159. Ebenda finden wir auch den genauen, auf Lire 12 000.— gesetzten Voranschlag Somazzis vom 31. August 1779 über die auszuführenden Stuckarbeiten der Galleria vecchia. Pozzo gibt in einem Brief vom 1. September 1779 mit Ueberreichung dieses Kostenvoranschlags dem Magistrato Cameriale Anweisung, wie man Geld sparen könne, und sagt im Verlauf des Briefes: «. . . ma se il mentovato Albertolli che tiene in sospeso gli ornati in istucco marcati nelle dette rincassature, se si determinasse in seguito perchè siano dipinti, inallora l'accordo collo stuccatore non sorpassarebbe le L. 8500 di Milano che di quì L. 25000 . . .»

Dieser Vorschlag fand jedoch keine Billigung, vielleicht, da man einsah, daß Pozzo damit Albertolli einen Streich spielen wollte. Denn das Verhältnis der beiden Künstler war gerade nicht das beste. Ueber die Spannung, die zwischen ihnen herrschte, lesen wir Interessantes bei D'Arco, delle arti e degli artifici di Mantova. Mantova 1857. Vol. II, S. 203. Hier finden wir Briefe von Pozzo an die mailänder Professoren Franchi und Frey, in denen Pozzo gewaltig gegen Albertolli und dessen «perfidia, che nascose nel seno» wettert. — Wer in diesem Streit Recht hatte, mag dahingestellt bleiben. Pozzo hatte Franchi gegenüber versteckte Kritik an den Arbeiten Albertollis ausgeübt, indem er ihm Fragen über die rechte, gute Art zu ornamentieren vorlegte. Dadurch scheint sich Albertolli verletzt gefühlt und Pozzo bei seinem Freunde Piermarini in schlechtes Licht gesetzt zu haben. Ueber diese «Verleumdung» ist nun wieder Pozzo aufgebracht usw.

Von Albertolli fand ich keinen Brief, der diese Angelegenheit betrifft. Im übrigen ist die ganze Sache deshalb interessant, da Albertolli sonst niemals irgend welche Streitigkeiten hatte, und selbst stets behauptet, er habe keine Feinde. Pozzo dagegen scheint recht heftiger Natur gewesen zu sein, denn er schreibt in einem andern Brief an Franchi über einen Schüler Albertollis: «il Bianconi è una vera famosa bestia».

Anm. 45. Dieser Brief, gezeichnet Kaunitz, vom 10. Oktober 1782 befindet sich im Archivio dello Stato di Milano: Stud. Pitt. Cult. Prof. A-M.

Im gleichen Heft befinden sich Briefkopien von Wilzeck an Kaunitz, die die Uebersendung des in Frage kommenden Exemplares betreffen und die Bestimmung enthalten, Albertolli eine Gratifikation von 70 Zechinen zu gewähren. Ferner ein Brief vom 13. Oktober 1785, in dem Wilzeck an Albertolli schreibt, welchen Anklang seine Sammlung bei Hofe gefunden habe. Er bitte, ihm «un simile libro miniato, legato in marocchino» zuzusenden, um es dem Kaiser vorlegen zu lassen. Dieses handgemalte Exemplar ließ Albertolli von dem römischen Maler Mazzola kolorieren. (Vgl. dazu den Brief Albertollis an Pozzi vom 26. Oktober 1783, wiedergegeben in der Ricreazioni Nr. 1, 1893; das Exemplar ist in der Hofbibliothek zu Wien).

Anm. 46. Der erste Abdruck der Ornamenti diversi ist auf kleinerem Papier als die späteren Teile. Die Abzüge nach 1796 sind schlechter als die früheren. Vgl. dazu Meyers Künstlerlexikon. — 1843 erschien im Verlag der Eredi Pietro e Giuseppe Vallardi, Milano ein neues Werk, 48 Tafeln, 12 Hefte: «Ornati diversi e decorazioni inventati, disegnati ed eseguiti nell' J. R. Corte e ne' principali palazzi di Milano dal Cav. Gioc. Albertolli . . .». Dieses Werk ist ein Neudruck von Zeichnungen und Entwürfen, die aus den drei Werken, die Albertolli selbst erscheinen ließ, ausgewählt sind. Der Verlag hat heute noch das Publikationsrecht.

Anm. 47. Einem Briefe Albertollis an Bossi zufolge vom 16. Januar 1806 (Boll. stor. 1900, Heft 4) hatte Bossi die Absicht, den Corso Elementare für die Akademie anzukaufen. Albertolli verlangte L. 12 000 und 10 Kopieen des Werkes. Diesen Preis hielt Bossi für zu hoch, und so erschien der Corso Elementare wie die vorhergehenden Werke im Selbstverlag.

Im selben Brief findet sich auch die Bemerkung Albertollis, daß er fünf Jahre am Corso Elementare gearbeitet habe.

Anm. 49. Erst Cantù, Monti e l'età che fu sua, S. 75 erwähnt dieses Denkmal zum ersten Male. Dann Comandini, L'Italia nei Cento Anni XIX°, Vol. I, S. 349 mit Abbildung.

Die archivalischen Quellen befinden sich unter Ministero della Guerra Nr. 41. Es sind Dekrete, Angaben, Kostenvoranschläge die verschiedenen Denkmäler betreffend, Berichte, zahlreiche Briefe Albertollis und so fort.

Die beiden Entwürfe befinden sich im Museo Civico zu Lodi, ebenda auch die Ueberreste des zerstörten Denkmals.

Anm. 54.

Originale del Decreto del Vicerè.

Sommario del Decreto.

~~Dal Palazzo Reale di~~ *Kowno, li 12 Xbre 1812.*

NAPOLEONE, Imperatore dei Francesi
Re d' Italia, Protettore della Confederazione del Reno
e Mediatore della Confederazione Svizzera,

EUGENIO Napoleone di Francia, Vicerè
d' Italia, Principe di Venezia, Arcicancelliere di Stato
dell' Impero Francese

Sopra rapporto del Ministero dell' Interno
sentito il Consiglio di Stato.

In virtù dell' Autorità delegatagli da S. M. I. R.

Decreto

E accordata a Giocondo Albertolli, Professore di Ornato
nella R. Accademia di belle Arti di Milano
la giubilazione coll' annua pensione
di Lire tre mila settanta, centesimi
sette e millesimi nove.

Il Ministero dell' Interno è incaricato dell' esecuzione
del Presente Decreto . . .

Eugenio Napoleone.

Pel Vicerè
Il Consigliere Segrio di Stato
A. Strigellj.

(Das senkrecht Gedruckte ist im Dekret vorgestochen, das schräg Gedruckte handschriftlich ausgefüllt.)

Anm. 55. Diesem Altar, — auf der Mensa stehend, tragen acht korinthische Säulen eine Kuppel — schließen sich fast sämtliche Altäre, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Mailand und Umgebung gebaut wurden, mehr oder weniger getreu an. Man liest daher mehrfach die Behauptung, Albertolli sei der Erfinder dieses Typus gewesen. Dem ist jedoch nicht so. Vielmehr war der Altar des Pellegrini im Dom zu Mailand das Vorbild, der nur schwerer in den Verhältnissen, stärker in den Massen ist. Doch ist Albertolli auch nicht der erste, der diesen Altar in klassizistischen Zeiten wieder einführte. Den Altar in S. Giovanni zu Monza baute Andrea Appiani nach demselben Schema und, soweit aus den Angaben von Frisi, Memorie storiche di Monza . . . Tom III, Milano 1794, S. 240, Anm. 8 zu schließen ist, schon Ende des 18. Jahrhunderts.

Anm. 56. Ueber die Ausstellungen und Preisverteilungen der Akademie veröffentlichten die Gebrüder Vallardi alljährliche Berichte und Kataloge unter dem Titel: le Gloric delle belle Arti esposte nel Palazzo di Brera. Aus diesen können wir leicht ersehen, welchen Einfluß Albertolli auch lange noch nach seiner Pensionierung auf seine Schule ausübte. Fast in jedem der Hefte kommt sein Name,

sei es als Lehrer, als Berater oder als Beurteiler der Künstler und ihrer Arbeiten vor.

Das neunte Heft vom Jahre 1834 widmete Gius. Vallardi «. . . al rigeneratore della buona scuola dell' Ornato italiano prospero e felice il Nonagesimo Secondo anno di vita.»

Anm. 60. Am 21. Brumale anno VI repubblicano (11. November 1797) wohnte Albertolli, einer Steuererklärung zufolge, die sich im Archivio Civico, Mailand befindet, auf der Via Nirone di Francesco 1790. Vom nächsten Jahre ab wohnte er zusammen mit seinem Bruder Luigi in der Via Fatebene fratelli lungo il naviglio 1976, heute Nr. 3. (Venosta, Milano e le Sue vie). Welches Bewandtnis es mit einem «Palazzo Albertolli» hat, den Förster in seinem Reisehandbuch (München 1857) in die Via Rugabella legt, ließ sich nicht ermitteln.

Anm. 65. Nach all dem, was wir über Albertollis Charakter hören und lesen, überrascht ein Brief des bekannten Dichters Carlo Porta an Luigi Bossi, Bruder des oft genannten Giuseppe. (24. April 1816, wiedergegeben in: Barbiere, Poesie di Porta.) Porta beklagt in diesem Brief den kurz zuvor erfolgten Tod Giuseppe Bossis und bedauert vor allem, daß es diesem nun nicht mehr möglich sei, den zahllosen von den Professoren ausgehenden Verleumdungen selbst entgegenzutreten. Besonders: «Zanoja, Longhi e l'ingratissimo Albertolli sono i principali nemici di tuo fratello . . .».

Man hat sich oft an dieser Briefstelle gestoßen und viel darüber gesprochen und geschrieben, ohne daß sich die Sache aufgeklärt hätte. Zahlreiche Notizen über solche Deutungen dieser Zeilen finden sich im Archivio Civico zu Mailand.

Anm. 74. Da die Bezeichnungen Zopfstil, Klassizismus, Louis XVI. usw. häufig durcheinander gehen, erscheint es angebracht, die einzelnen Perioden, die in der vorliegenden Arbeit mit diesen Namen bezeichnet werden sollen, näher zu umgrenzen.

Zugrunde gelegt ist der bedeutsame Aufsatz A. v. Zahns «Barock, Rokoko und Zopf» (Zeitschr. f. bild. Kunst 1873) und mit dem Namen «*Zopf*» die ganze Stilperiode vom Beginn der Wiederaufnahme der Antike — also um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts — bis zum Beginn des Empire bezeichnet, das den Höhepunkt im Einfluß antiken Geistes auf das gesamte Kunstleben bedeutet, ein Zeitpunkt geschichtlich etwa festgelegt durch die Hinrichtung Ludwigs XVI. 1793 oder besser durch das Jahr der Besetzung Mailands durch Napoleon 1796. Diese Epoche von 1750—1796 spaltet sich in zwei Perioden, deren erste wir *Grecque-Stil* nannten und deren typischen Vertreter wir in Petitot kennen lernten.

Die zweite künstlerisch ungleich bedeutendere Periode beginnt für Italien und auch für Frankreich bald nach 1770, rund also etwa mit dem Jahre 1774, in welchem Ludwig XVI. zur Regierung gelangt.

Wie in Frankreich die Innendekorationen des Petit Trianon (1776) und gleichzeitiger Palastbauten, so bilden in Italien die der Schlösser in Mailand und Monza im selben Jahre die besten Leistungen dieser Epoche. Diese Zeit von ungefähr 1774—1796 benennen wir mit dem Ausdruck «**Klassizismus**», entsprechend dem italienischen «*Neoclassico*». Doch wird auch die franzö-

sische Benennung «*Louis* XVI», dessen Regierungszeit beinahe mit dieser Periode zusammenfällt, zumal wenn es sich um französische Kunst handelt, die Epoche von 1774—1796 bezeichnen dürfen. (Vgl. dazu Hirth, Das deutsche Zimmer, S. 358f.) Bei all dem ist nicht zu vergessen, daß das Wort «Klassizismus» nicht nur eine abgegrenzte Stilepoche, sondern sehr oft eine bestimmte Richtung oder Strömungen kennzeichnet, wie sie auch zu andern Zeiten herrschend waren. So spricht man von einem Klassizismus im 16. Jahrhundert in Italien, von einem Klassizismus am Hofe Ludwigs XIV. usf. Ebenso widerspricht es der oben gegebenen Definition in keiner Weise, wenn man die Zeit, in der sich klassizistischer Geist überall am stärksten geltend machte, also von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts hinein, gleichfalls mit der Bezeichnung «*Klassizismus*» — im weiteren Sinne — belegt.

Anm. 75. Bezeichnend dafür ist, daß Hirths Formenschatz als Beispiel des Direktoirestiles Albertollische Geräte, Falke, Kunst im Hause, S. 209 ein Taburet von Albertolli als Beispiel für das Empire in Italien, Speltz, Ornamentstil, sowohl für den italienischen Klassizismus, wie für das Empire-Ornamente von Albertolli anführt (Taf. 267, 291), obwohl alle diese Entwürfe in den siebziger und in den achtziger Jahren vor 1787 ausgeführt wurden.

Anm. 122. Man findet Albertolli in deutschen Handbüchern und Nachschlagewerken als Maler angeführt oder erwähnt. Zurückzuführen ist dieser Irrtum auf eine in Meyers Künstlerlexikon unter «Albertolli» wörtlich zitierte Notiz des Winklerschen Kataloges, Ecole italienne 1810, Vol. II, wo von einem Stich des Mercoli nach einem Gemälde Albertollis die Rede ist. Dieses Gemälde war eine Kopie nach Cesare da Sestos «Hl. Familie», die sich früher in der Rochuskirche in Mailand befand. (Nach einer Mitteilung des mailänder Franziskanerklosters, dem die Rochuskapelle das Bild Sestos übergeben hatte, heute zerstört.) Es war also niemals ein Gemälde Albertollis in der Rochuskirche, und ebensowenig hat sich Albertolli je als Maler betätigt.

Anm. 123. Kunsthochschulen in jener Zeit sind:

Accademia delle Arti del disegno	Firenze	gegr.	1563
Accademia Romana di S. Luca	Roma	»	(1577) 1593
Accademia di Belle Arti	Bologna	»	1710
Accademia Albertina di Belle Arti	Torino	»	(1562) 1678
R. Istituto di Belle Arti	Lucca	»	1748
Accademia di Belle Arti	Venezia	»	1750
Accademia di Belle Arti	Parma	»	(1752) 1757
Accademia di Belle Arti	Carrara	»	1769
Accademia di Belle Arti	Milano	»	1776
Accademia di Belle Arti	Modena	»	1786
R. Istituto di Belle Arti	Napoli	»	1822.

Anm. 127. In der Biblioteca Trivulziana in Mailand, Fondo Belgiojoso, Cartella No. 243, befindet sich ein Blatt, auf dem die ersten Schüler der Ornamentschule verzeichnet sind. Das Blatt ist eine Notiz des Fürsten Alberico di Belgiojoso, des ersten Präsidenten der Akademie, und wurde von diesem unterm 11. Februar 1776 dem «Catalogo di questa Reale Accademia di belle arti» eingereiht.

Herr Ing. Em. Motta, Bibliothekar der Trivulziana, hatte die Güte, nebst anderen wertvollen Angaben dieses Verzeichnis mir zur Verfügung zu stellen. Es lautet:

Scuola d' Ornato diretta dal Sig. Giocondo Albertoli (so!).

Don Francesco Contreras	Spagnuolo	Angelo Galli	Milanese
Pietro Bonfanti	Milanese	Filippo Cassina	»
Pietro Carletti	Luganese	Domenico Sartorio	Roveredo
Marco Monti	»	Antonio Resuati	Milanese
Gaetano Castoldi	Milanese	Antonio Besana	»
Antonio Zanatto	»	Giovanni Sassi	»
Reverendo Alessandro Broglia	»	Carlo Ratti	»
Giacomo de Alberti	»	Francesco Gallarati	»
Carlo Antonio Sala	Luganese	Francesco Poldi	»
Giambatista Soldati	»	Cristoforo Wocher	Tedesco
Giambatista Vacani	»	Giovanbattista Nohli	Milanese
Antonio Moraglia	Milanese	Moisé Arrigoni	»
Giovanni Rera		Girolamo Valtolina	»
Pietro Colombo		Davide de Simoni	»
Giovanni de Maria	Milanese	Carlo de Simoni	»
Giacomo Filippo Gaffari	»	Giuseppe Salvirch	Lindau
Francesco Asbaghi	»	Gaetano Rocca	Milanese
Giovanni Maria Guglielminetti	»	Giacomo Brocca	»
Antonio Villa	»	Gaetano Martinoli	»
Carlo Arrigoni	»	Giacomo Corbetta	
Carlo Galli	»	Gaetano Magni	»

Anm. 128. Der Brief, von dem die Rede ist, ist nur im Konzept vorhanden und dementsprechend ohne Angabe oder Unterschrift des Absenders. Aus Schrift und Papier, vor allem aber aus dem Inhalt geht hervor, daß er von Wilzeck, dem mailänder Gouverneur, stammt.

Da er sehr interessante, zum Verständnis des Ganzen äußerst wertvolle Angaben enthält, ferner auch all das, was in amtlichen Schreiben jener Zeit über Albertolli und seine Schule zu lesen ist, in gewissem Sinne zusammenfaßt, soll er hier wiedergegeben werden:

S. A. il Principe di Kaunitz.

Milano, 12 Ottobre 1782.

In aggiunto a quanto ho avuto l'onore di dire a Vostra Altezza in una mia del 14 dello scaduto, devo ora in risposta al venerato Suo proscritto del 15 Agosto p. p. ragguagliarla, che S. A. R., la quale pienamente conosce il merito del Professore Albertolli, ha ben volontieri secondato il desiderio della A. V., col assegnarli sul fondo del commercio una gratificazione di 70 Zecchini, ed un' altra di 30 Zecchini al Mercoli, che ha inciso i rami con tanta diligenza e nitidezza.

Non dubito punto dell' ottimo effetto che sarà per produrre un incorraggiamento così bene impiegato; e del carattere, di cui è l'Albertolli, possiamo esser sicuri ch' egli ne renderà buon conto, e soddisferà con impegno all' aspettativa! Attualmente egli disegna gli ornati di questi Teatri ed in seguito ripiglierà il lavoro per l'incisione di altri di Lui Ornati, la quale verrà continuata. Allora anche il Mercoli avrà terminato i rami di detti Teatri, che attualmente si fanno incidere dal l'Architetto Piermarini e che sono già molto avanzati.

Aggiungerò ancora sul proposito per soddisfare al giudizio riflesso di V. A., che gli stucchi dell'Albertolli sono affatto corrispondenti ai disegni essendo realmente eseguiti con tutta quella finitezza ed eleganza, che si può mai desiderare, e che fanno veramente quel bellissimo effetto, che la Vostra Altezza ne suppone.

Di una altra cosa devo parlare in questa occasione dello stesso Professore. E noto a Vostra Altezza, ch' egli fu preso al servizio di quest' Accademia, allorchè fu istituita, col soldo di 400 fiorini all' anno. Egli se ne contentò perchè da' suoi lavori in corte ed in case particulare, ritraeva il di più ch' era necessario al mantenimento della sua famiglia, ma questi lavori scemandosi a misura che si terminavano le fabbriche, ed essendo in oggi quasi finite, egli incominciò a sentire l'insufficienza del soldo e si astenne tuttavia dal farne ricorso per timore di essere inopportuno.

Nella primavera dell' anno scorso egli fu ricercato di passare al servizio del l'Accademia di Parma con vantagiosi assegnamenti: ne mostrò la lettera al fu Signor Conte di Firmian rimettendosi alla disposizione del Governo, ed in seguito in risposta, dopo di averne parlato con S. A. R., che rinunciasse alla offerta di Parma, mentre si avrebbe pensato a procurargli quì quanto chiedeva. Attendeva egli l'effetto di questa promessa, ma bisogna che la cosa sia caduta in dimenticanza, poichè l'Albertolli non vedendo mai realizata la sua speranza, nè l'effetto di tale promessa, presentò a me il ricorso che rassegno a V. A. quì unito.

Essendo egli un artista di un merito poco comune, e persuaso dall' altra parte come sono della giustizia della di Lui domanda, mi credo tantopiù in obbligo di far la presente al V. A., che pel paese sarebbe una vera perdita, s'egli si trovasse del bisogno costretto a partirsene, ed a cercarsi altrove quel guadagno che sapeva procurarsi in passato co' suoi lavori, e che difficilmente gli potrebbe mancare l'onesto mantenimento proprio e della numerosa e crescente sua famiglia, ch' egli ha trasportato in Milano.

Sarei dunque del subordinato parere che V. A. potesse degnarsi di permettere, che il di lui soldo fosse eguagliato a quello degli altri Professori, potendo l' Accademia portar questo nuovo peso senza far difetto alle altre occorrenze. L'Albertolli ne è tanto più meritevole, che la di lui scuola è la più utile, la di lui fatica maggiore, avendo regolarmente da ca. 100 scolari e nell' inverno da 120 fine 130, che tutti instruisce ed assiste con singolare amore ed attenzione, essendone già usciti diversi bravi allievi in varie professioni. A lui solo dobbiamo il Mercoli, il quale non avrebbe forse mai inciso in sua vita, se non fosse stato l'Albertolli, il quale tirandoselo in casa animandolo, e sagrificando molte spese, ha saputo formarne un bravo Incisore, che potrebbe divenir tale anche nella figura, in cui ha fatto buonissimi studi; come è da sperarsi che succederà di un altro giovane d'aspettazione che ora vuol l'Albertolli egualmente applicare all' incisione.

Sono entrato in questi detagli per far meglio conoscere all' A. V. i meriti, che si è fatti questo Professore, e rendere a lui quella testimonianza che gli è dovuta. S. A. V. che è pienamente informata di tutto, trova egualmente ben fondata la di lui istanza e desidera di veder l'Albertolli onestamente provveduto, e trattato come gli altri Professori . . .«

(Es folgen noch andere Mitteilungen, Vorschläge zur Ausführung von Kupferstichen usw., die kein weiteres Interesse haben.)

Anm. 130. Im Arch. d. St. di Mil., Autografi . . . Albertolli befindet sich ein Brief Albertollis an den Regierungskommissar Rota vom 17. Termidoro anno VIII (5. August 1800). In diesem Schreiben gibt Albertolli, von der Regierung dazu aufgefordert, sein Gutachten darüber ab, ob und wie und unter welcher Leitung ein Lehrstuhl für Perspektive an der Hochschule errichtet werden solle.

In dem Band: Studi, Pitt., Prof. A-M unter «Levati» lesen wir einen diesbezüglichen Bericht, der mit den Ausführungen Albertollis der Regierung vorgelegt wurde. Es heißt da, daß der Regierungskommissar nichts Besseres und Sicheres angeben könne, als Albertolli es getan habe: «. . . le riflessioni e le viste contenute nel suddetto riscontro, non possono essere nè più savie, nè meglio sviluppate . . .»

Kurz darauf wurde der Lehrstuhl für Perspektive eingerichtet, und Levati, den Albertolli empfohlen hatte, mit der Professur betraut.

LEBENSLAUF.

Ich, Arthur Kauffmann, jüdischer Konfession, württembergischer Staatsangehörigkeit, wurde in Stuttgart am 11. Juni 1887 geboren als Sohn des Fabrikbesitzers Raphael Kauffmann und dessen Ehefrau Fanny, geb. Levy.

Ich besuchte zuerst das Gymnasium in Cannstatt und von Untersekunda ab das Lessinggymnasium zu Frankfurt a. Main. Nach Ablegung der Reifeprüfung im Jahre 1905 bezog ich die Kgl. Technische Hochschule zu Berlin zum Studium der Architektur und hörte gleichzeitig Vorlesungen an der Berliner Universität, vorzüglich über Kunstgeschichte. Im Jahre 1907/8 genügte ich meiner Militärpflicht und studierte darauf an der Universität in Heidelberg und seit 1909 in Erlangen.